

Серия
«РУССКИЙ ПУТЬ»

М.М.БАХТИН: PRO ET CONTRA

*Личность и творчество М. М. Бахтина
в оценке русской и мировой
гуманитарной мысли*

Антология
Том I

Издательство
Русского Христианского гуманитарного института
Санкт-Петербург
2001



К. Г. ИСУПОВ

Уроки М. М. Бахтина

Необходимо *новое философское удивление*
перед всем. Все могло быть другим.

М. М. Бахтин (12.10.1943)

І. СЛЕПАЯ ЛАСТОЧКА

Когда молодые теоретики московского академического Института мировой литературы отправили в ноябре 1960 года письмо «саранскому отшельнику», а в июне следующего трое из них поехали на встречу с живой легендой, вряд ли кто предполагал, что им предстоит заново открыть миру гениального автора прочно забытых исследований и споспешествовать изданию новых книг Михаила Михайловича Бахтина.

Как ни относиться к таким замечательным ученым и ярким личностям, как Сергей Георгиевич Бочаров, Георгий Дмитриевич Гачев, Вадим Валерьянович Кожин, Владимир Николаевич Турбин, бесспорно одно: если бы даже никто из них не написал ни строчки, за ними — память исполненного культурного долга, высокий смысл которого делает их поступок центральным событием не только их личных биографий, но и жития уже двух поколений. Они подарили России философа, кардинально определившего пути развития свободной мысли своего столетия.

Бахтина читают девятое десятилетие. Сейчас определенно можно сказать, что ни один отечественный мыслитель Серебряного века не привлекал к себе столь масштабного внимания мировой гуманитарной общественности. Бахтин не просто «популярен» и «известен», как известны классики — писатели и философы XIX—XX вв. Бахтин — всепланетное явление, герой-

«трикстер» современной ноосферы. Его научная проза, переведенная на основные языки мира, стоит у истоков фундаментальных стратегий мысли XX века и существенным образом определяет контуры диалогической философии, нужду в которой заявило третье тысячелетие. Имя Бахтина поставлено исследователями его творчества в типологические ряды от марксизма и персонализма до семиотики и постмодерна. И все же — чем больше о Бахтине читаешь, тем острее тревожное чувство вневходимости нашего ученого относительно этих приравнений и сопоставлений.

Чем с большим азартом примеривают к Бахтину легко узнаваемые ярлыки ученых профессий и предпочтений, тем яснее становится, что есть в нем некий не схватываемый никакими таксономическими дефинициями «остаток». Это чувство может свидетельствовать о профессиональном ущербе квалификаторов, а может — и о тайне личности, упрямо сопротивляющейся идее предела.

Вопрос о границах личности широко обсуждается в трактатах Серебряного века. Оглянувшись на себя, «я» обнаружило в горизонте своего видения смутный пока абрис Другого, чья позиция была признана более компетентной, чем своя собственная.

Бахтину как-то удавалось совмещать в себе разные точки зрения «я» («для себя», для Другого, «для “мы” и “ты”»). Под его пером проблема общежитейности этих «персонажей» получала столь контрастное освещение, что сумма ракурсов и метод их сочетаний не укладывались ни в какую из готовых персонологий.

Скульптор новых архитектурных пониманий и описания, Бахтин создавал многомерные «множества» (в смысле Г. Кантора) в пространствах такой метуды, которые в логическом и таксономическом смысле были на несколько порядков выше, о чем только мечтать могли компаративизм, социологизм, фрейдизм или классическая герменевтика со всеми ее филиациями, вместе взятыми.

Нам только кажется, что термины «жанр» или «диалог» ясны в бахтинском контексте рабочего словоупотребления. Стоит только вспомнить: «мы думаем жанрами» или «быть — значит общаться диалогически», как эти простые с виду слова становятся маркерами сложнейшей, даже предельно сложной экзистенциальной проблематики.

Скольжение в глубину бахтинского контекста головокружительно, приманчиво и опасно. В этой прозе, как в трагедиях Шекспира, нет смыслового дна. Бахтин — философ перспектив, а не

решений, этим он близок своему Достоевскому. Это мыслитель, бесстрашно открытый будущему, как и его Рабле.

Главный соблазн бахтинизма¹ — кажущаяся легкость применения «технологий»: бахтинская стилистика действует неотразимо. В ней есть демонизм «прелести» и обаяния. Как после чтения Пастернака хочется писать стихи, так проза Бахтина мощно и заразительно излучает энергетику письма. Теперь, когда ее избыточное влияние в формах моды и научно-кружкового, бытового «мимесиса» почти кончилось, можно спокойно подумать о том, как мы прожили «первое столетие с Михаилом Бахтиным», говоря названием итоговой монографии американской исследовательницы Кэрил Эмерсон².

Приманчивость стилистики Бахтина — не только в проблемности, в «экзотической» тематике, даже и не в яркости его прозы. Она — в утверждении самой логики подхода. Эйдосы вещей и «эйдосы» проблем как бы сами себя рассказывают, как тот пейзаж за вагонным окном у Пастернака, что «сам пленял, как описанье, Он что-то знал и сообщал».

Суметь разговорить долго молчавший текст, упрямить его показать свою смысловую игру, дыхание, мимику, — для этого надо было найти в тексте некий ключ и распаковать его самосознание (Т. Манн о своей тетралогии об Иосифе: книга по ходу повествования «обретает самосознание»), обнажить и предъявить его, как это делает пародия, которая по своему жанровому заданию стремится к самообнаружению лексического и интонационного тела чужого стиля.

«Вопрос не в том, в каком жанре работал Бахтин» (М. Рыклин), но в новой установке к материалу, который, как камень готики, желает забыть, что он камень и «материал» и стремится стать жестикулирующим, выразительным бытием и говорящим эйдосом. Бахтин хотел вернуть науку к ее источности («инонауке») — ко временам ее самоощупывания и саморазглядывания, «раздеть» ее, освободить от самозванных форм и заставить говорить правду на ее собственном (первичном) языке. Если «я» обречено на Другого (потому что тот и другой — личности), то наука обречена на свой (мета)язык, аппарат, органон. Как снять эту обреченность? Восстановлением границы языка и предмета (символа и смысла), но не делящей их, а сдружающей на первозданной плоскости «отношений» (взаимопоясняющих соотношений).

В идеале аналитик «внеприсутствует», лишь наблюдая пробуждение текстов. Как фигуры Родена, просыпающиеся в кам-

не, они силятся выбраться из объятий тяжелой материи, освободиться от «тяжелого сна тупой длительности»³.

Наилучшим свидетельством факта «внеприсутствия» Бахтина в собственных текстах является читательское чувство отсутствующей «методики», «методологии» — как ни много написано именно о бахтинской методологии гуманитарных наук специально. У структуралистов и постструктуралистов методология выпирает наружу сквозь материю текста, у них материал натянут, как чехол, на логический каркас метода. У Бахтина проясняется внутренняя органика, первичность смысла, смыслопорождающие архитектоники текста, жанровая «машина» смыслов и осмыслений бытия. Кажется иногда, что Бахтин не знает этапности аналитических усилий, он знает аспектологию. В финалах его текстов нас ждет не анализ, синтез и прочие ступеньки благополучного восхождения к выводу, а целостное «схватывание» без гарантии точки: текст есть личность и даже — Личность. Бахтин воспринимает текст в аспекте его способности проявиться с любой стороны, каждый его уровень обладает абсолютной внутренней компетенцией смыслового проявления. Поэтому не столь важно, о чем в данный момент работы с текстом идет речь — об «искусстве и ответственности» или о роли соединительных союзов.

Масштаб понимания — как перевернутый конус, острие которого входит в глубину текста: чем глубже погружение, тем масштабнее видение-понимание. Рабочая модель труда Бахтина — последовательное всматривание в лепестки смысловой розы текста, растущей в его культурном поле — фабульно-жанровой памяти и историческом контексте; см. образ розы в комментарии Вяч. Иванова («Движение розы соединяет все и проникает во все. В «Феофиле и Марии» розой начинается и розой кончается; даже с точки зрения фабулы здесь розы» <Э, 383>).

Что может напомнить стилистика Бахтина современному читателю?

«Эссеизм», «герменевтика», «анализ» — все эти слова на фоне Бахтина теряют свой привычный объяснительный характер. Текст для Бахтина был личностью, сам Бахтин по отношению к тексту был Другим, т. е. единственным осуществителем текста. Заметим, с обратной связью: откомментированные Бахтиным произведения не избавить теперь от бахтинского «избытка видения». Не в этом ли причина того, что о творчестве Рабле мы давненько не видим ни исследований, ни книг, ни диссертаций? Множество работ о Достоевском строится теперь в форме диалога с Бахтиным.

В рамках отечественной культуры стиль работы Бахтина никого не напоминает: у нас почти не было (за рамками бахтинского круга) людей, которые в той же мере сочетали такую глубину философской интуиции с филологической компетенцией (отчасти это связано с разрывом связей между разными гуманитарными и собственно-филологическими направлениями). Те, кто захотел соединить эти традиционно врозь живущие качества (А. Лосев, А. Мейер, П. Флоренский) дали нам иные типы синтеза методологий — все трое кардинально отличны от Бахтина характером дистанций меж «я» исследователя и его объектом. Вся сумма философской критики Серебряного века оказывается в нынешнем труде понимания наследия Бахтина не слишком уместным фоном (хотя автор этих заметок и предпринимал такие попытки, пользуясь белыми нитками). Соседства, типа «Бердяев и Бахтин», «Штейнберг и Бахтин», «Вяч. Иванов и Бахтин» (ряд легко продолжить), продуктивны для аналогии при «разговорах запросто», но они продуктивны только для левых членов аналогии.

Что до нынешнего Запада, то его голоса значимы как свободные речеизъявления собеседников Бахтина, — так ли это мало?⁴ Если убрать из сегодняшнего контекста имена значительных собеседников-современников Бахтина, включая всю «Невельскую школу», — ничего не изменится в том смысле, что «бахтинская» проблематика ожидает нас в ближних горизонтах таких мировоззрений, которые лишь хронологически примыкают к Бахтину.

Два примера. Кем это сказано: «Другой может понять нас, мы же сами себя — никогда»? Или — это: «Может быть, каждый твой вздох — последнее дыхание другого»; «единственное спасение — жизнь другого»?

Первая цитата — из О. Вейнингера, вторая — Э. Канетти⁵. Оба автора озабочены Другим в контекстах совсем иных философских пристрастий; эти красивые формулы напоминают этические дефиниции Бахтина так же, как футляр для скрипки напоминает очертания спрятанного в нем инструмента.

Как всякий Другой, Бахтин уникален своими приемами, оптикой чтения и позицией понимания. Этого рода опыт передаваем только в форме овнешненного подражания (что и происходит с авторами — эксплуататорами терминов Бахтина). Бахтин не усваивается в формах наследуемой методологии (она растворена в стилистике и сама есть «стиль», т. е. «человек» — по крылатому афоризму Бюффона), как усваиваются органы «Морфологии сказки» или «Мифологических», или «Лекций по структуральной

поэтике». Бахтин передает настроение, пафос, но с в о й путь вхождения в живую семантику произведения, как путь всякого «я» — не передаваем, как не передаваем опыт молчания или мистического озарения. Не потому ли у него не было прямых учеников? Можно по-следовать, но нельзя научиться. Можно принять Бахтина-собеседника или перечеркнуть его реплики, и все же личный опыт философской персонологии Бахтина может быть актуализован лишь в форме овнешняющего показа, как это произошло на почве литературной: см. образ Бахтина в прозе К. Вагинова — даже он не смог (не захотел?) ничего толком пояснить и показать; осталась цитата из внутренней речи героя-«философа» («Мир не дан, а задан»), и то она не столько Бахтину принадлежит, сколько Вяч. Иванову. То же — и в игровой драматургии Л. Клеберга «Пепельная среда» (1988): Эйзенштейн и Бахтин изъясняются цитатными коллажами. Читатель не увидит в этих остроумных вещах внедрения их авторов в бахтинскую глубину личной работы с обетованием личной методологии и собственно методологического фундамента. Новое поколение наследует не опыт, а термины его описания, «язык», а не тропу — наверное, так и должно быть по закону обновляющего мысль научного преемства.

Непроницаемость Бахтина сродни эпосу с его «абсолютным прошлым». Чему можно научиться у Бахтина? Свободе в эстетической вере. Мысли о том, что у инонауки «обителее много», что искусство, а не философия есть источник последнего (на сегодня) знания о вечном и вечно незавершенном человеке. Спасение есть акция эстетическая по форме и содержанию. В этих тезисах Бахтина звучит то убеждение, что не надо бояться страшного и ужасного — мир открыт своим возможностям («все — впереди»), и жутковатые монстры Рабле освободят место иным формам жизни.

Искусство не бывает сатанинским или несатанинским — оно человеческое со всеми преобладающими на данный момент доминантами человеческого. Бахтин не ощущал себя чужим в истории научной мысли. Возвращая свои объекты к смысловым истокам, Бахтин удивляется (утраченная нами позиция Бахтина — удивление не как прием <тыняновское «остраннение»>, а как фиксация объекта в стадии возможного) их устройству с наивностью и радостью первооткрывателя. Новое «философское удивление» («начало философии») застаёт его на стадии, когда объект только начал жить, у него все впереди. Бахтину интересно вечное будущее объекта, взятого в источной развертке его теперешней жизни (эпос, карнавал или — фрейдизм, формалисты). Фи-

лософ берет свои объекты в час их рождения и рассматривает с позиции, не совсем обычной — с точки зрения историзма возможностей. Этот необычный историзм вызвал обвинения в антиисторизме — см. многочисленные попреки в преувеличении роли мениппеи). Это был историзм, умевший пережить свою память будущего как бы заранее — не из XX века, а из эпохи своей жанровой юности.

Новаторство Бахтина обусловлено не условиями взрыва гуманитарной мысли (или ее кризисом), но расцветом новых типов литературной культуры и гибелью ренессансного реализма. Эстетический мифологизм Джойса и модерна в целом Бахтин «компенсирует» (преображает) принципом своего научного историзма возможностей. Он может сказать, что мир эпоса непроницаем, что в него нельзя войти, как входим мы в современный роман, потому что речь в эту минуту идет о жизни эпического текста в моменте его источной внутренней жизни, а не в истории восприятия. Иначе говоря: нельзя войти в старый текст до тех пор, пока сам он не припомнит судьбы своего движения в веках последующей культуры и вдали от культурного топоса своей исторической молодости. Вот здесь-то и наблюдается иллюзион «внеисторизма» Бахтина. Ученый желает войти в вечное время. Там, где модерн утверждает вечное в форме мгновенного (Пруст), Бахтин утверждает мгновенное в форме вечного. Бахтин спасает не науку, а культуру (включая культуру науки). Защитить на исходе 1946 г. диссертацию о Рабле, т. е. отстоять во времена повальной разрухи новый взгляд на культуру, означало реабилитировать ее в условиях, не мыслимых для реабилитации.

В руках Бахтина эстетика и искусство, наука и культура, теория и жизнь не то чтобы «поменялись» местами — они впервые оглянулись на взаимные культуротворческие возможности. Между литературой, с ее привычными и по-русски прямыми проекциями на жизнь и самой жизнью встала философская технология пробабилистической коррекции Бахтина. Научный подвиг Бахтина свершен внутри жизни, а не мысли или искусства. Иначе его работа не была бы целостным актом поступающего сознания. Бахтин нашел программу смысловой консервации вечности и способ преобразования повседневного в будущее, которое уже здесь-и-теперь.

Подарить технологию обретения будущего — этого не удавалось, кажется, никому. Дар Бахтина знаменовал торжество эпистемологического реализма, который работает, как и литературный «реализм в высшем смысле», с эмбрионами возможных миров⁶.

Библейская «стрела времени» действует и здесь: от творения через откровение к искуплению, спасению и преобразению. Текст создается, текст говорит, текст телеологически внедрен в историю человека, текст хранит нравственную правду о мире и о поступке в мире, текст есть инструмент эстетического сбывания смысла в мире и завершение вечного человека в его мировой судьбе.

Бахтин раскрыл эстетическую модель истории как богочеловеческого диалога в его самоцельной культуротворческой интенции. Чтобы выскользнуть из тотального бытия (из безнадежно-нудящей отданности ему), не обязательно терять само бытие — достаточно перейти на тропу соседнего смысла, наличие которой предположено амбивалентным хитроумием мира и осваивающих мир символов.

Преобразование понятий этики Бахтиным полезно понять в контексте «возможного мира» (она — «не от мира сего»). Бахтин ждал собеседников из другого времени и чуть ли не другой онтологии («Я думал, что все умерло», — такой репликой встретил он разыскавших его в Саранске молодых энтузиастов ИМЛИ). Ему не надо было ничего завершать в рамках единственного неальтернативного существования, на которое он был обречен. Важно было «завести» вечный двигатель мирового вероятия, нарушить угрюмую каузальность здесь-бытия и выйти к чуду. Наука, имеющая дело с уникальным (субъект и его опыт), не может быть наукой. Это не наука, а коллекция исключений из неведомой (или отсутствующей) законности. Но если в тексте нам дана жанровая или символическая индукция человеческого поведения, то с таким материалом возможен эксперимент («...Мы экспериментируем, чтобы предсказывать» <СС-5, 316>).

Может ли наука анализа текста учиться у литературы и культуры? Пример Бахтина показывает, что это возможно: принципы построения картины мира у Рабле превратились у Бахтина в бесстрашную апофатику аналитика. Тексты Бахтина должны быть поняты так, как мы читаем «Дневник писателя» Достоевского — последние созданы в том же режиме внутреннего сочувствия парадоксализму и мыслительного андеграунда, в каком создавались образы «Записок из подполья» и «Сна смешного человека».

Куда как приятно числить себя в школе Бахтина. Но — не уготована ли нам, свидетелям сумеречно-теневой эпохи, судьба мандельштамовой ласточки — вернуться в чертог теней, ведомыми великой Тенью?

II. УРОК ПЕРВЫЙ: ВСПЯТЬ-ЧТЕНИЕ

Мы попытаемся защитить ту мысль, что многие кажущиеся противоречия методологического Органона Бахтина и отсутствие в его картине мира последних выводов может быть в какой-то мере объяснено косвенной причастностью мыслителя к традиции восточного богословствования и философствования, получившей название апофатической. Речь идет о маргинальном присутствии Бахтина в этой школе мысли, а не о специальном к ней внимании или сознательно выбранном приоритетном пути. Само слово «апофатика» Бахтина — редкость. Так, в оглавлении *ФМЛ* встречаем «Апофатический метод определения особенностей поэтического языка»; раздел этот завершен репликой: «Нам понятен апофатический метод в богословии: Бог не познаваем, и его приходится характеризовать через то, что он не есть» (*ФМЛ*. 1993, 99).

Непрерывный ориентационный поиск в мире готовых философских систем не завершился у Бахтина предпочтением какой-либо единственной, но привел его к специфично русскому православному типу «ученого незнания», прообразы которого восходят не столько к Николаю Кузанскому и вдохновлявшему его Дионисию Ареопагиту, сколько к отрицательно-утверждающей феноменологии русской святости и русского юродства. Схожим образом гносеологический самоотказ таких мыслителей, как Г. Сковорода, Ф. Достоевский, Л. Толстой, Н. Федоров⁷ позволяет поставить их в типологический ряд по признаку близости к философской манере «простеца» Кузанца. Подлинным своим источником названные мыслители имеют апофатическую архаику в сфере поведения, т. е. все то же юродство.

Г. В. Флоровский, высоко оценивший бахтинскую книгу о Достоевском в «Путиях русского богословия», говорит: «Апофатическое “не” не следует перетолковывать и закреплять катафатически, апофатическое “не” равнозначно “сверх” (или “вне”, “кроме”), — означает не ограничение или исключение, но возвышение и превосходство — “не” в системе тварных имен, но в противопоставлении всей этой системе тварных имен и даже самих категорий космического познания. <...> Апофатическое незнание есть, скорее, сверх-знание — не отсутствие знания, но совершенное знание, несоизмеримое поэтому со всяким частичным познанием»⁸. По В. Н. Лосскому, апофатическое богословие — это «не только теория экстаза в собственном смысле слова; оно — выражение совершенно определенной умонастроенности, превращающей каждую богословскую науку в созерцание тайн Откро-

вения <...> Апофатизм учит нас видеть в догматах Церкви прежде всего их негативное значение, как запрет нашей мысли следовать своими естественными путями и образовывать понятия, которые заменяли бы духовные реальности». Для Григория Великого, полагает В. Лосский, апофатика — это «экзистенциальная позиция, при которой человек целиком захвачен: нет богословия вне опыта — нужно меняться, становиться новым человеком». Через апофатическое просветление Божественного Мрака и через «отрицание всего того, что Бог “не есть”», осуществляется включение в экзистенциальную ситуацию Встречи (мифологема эта специально отмечена Бахтиным <ВЛЭ, 249>), в которой Бог — это «тот Бог, Которому я говорю “Ты”, который зовет меня, Который открывает Себя, Личного, Живого»⁹. Бог — это Абсолютный Другой, ему предстоит в своей надежде на спасение «я» и всякая тварь. Отношения Лиц в рамках Троицы — исходная модель христианской этики; богообщение и богопознание — источник основных диалогических структур. В характеристике христианского понимания Другого Бахтин рассуждает о существенном удвоении модальности: «я-для-себя — другой для Бога».

Рассуждение это строится в терминах самоотрицания имманентных качеств «я-для-себя», что делает возможной Встречу его в качестве «другого для Бога». Глубоко важно, что смена человеческой модальности есть и смена модальности Божественной: обновляется семантика «Страха Божьего» (свершается переход от ветхозаветного ужаса перед карающим Яхве к новозаветной «идее благодати как схождения извне милующего оправдания»). Вот это рассуждение целиком: «Но я-для-себя — другой для Бога. Бог уже не определяется существенно как голос моей совести, как чистота отношения к себе самому, чистота покаянного самоотрицания всего данного во мне, Тот, в руки Которого страшно впасть и увидеть Которого — значит умереть (имманентное самоосуждение), но Отец Небесный, Который надо мной и может оправдать и миловать меня там, где я изнутри себя самого не могу себя миловать и оправдать принципиально, оставаясь чистым с самим собой. Чем я должен быть для другого, тем Бог является для меня. То, что другой преодолевает и отвергает в себе самом как дурную данность, то я приемлю и милую в нем как дорогую плоть другого» (Э, 52). Уже на этом уровне апофатика выступает у Бахтина не просто в роли простейшего приема логически полезного самоотрицающего определения (новой качественности, новой модальности), но и в функции онтологической: вне-мирской смысл сакральной Встречи «накапливается» в должном про-

странстве освящаемого бытия. Освящение и благословение мира и есть онтологическая апофатика самого Бытия, это благодатное преобразование твари, встречно разомкнутой навстречу Абсолютному Другому и всем «другим». Жертвенно-литургические интонации, в которых Бахтин описывает процедуры завершения = спасения = искупления «я» в Другом, наводят на ощущение, что просветление Божественного Мрака, о котором так много писали восточные Отцы Церкви, для нашего философа предстало как задача преодоления вполне мирского пословичного стереотипа: «чужая душа — потемки». Человеческому миру и Богочеловечеству задано обратить «чужого» в «другого» (диалогически специфицировать его), а «потемки» — в ясность активного понимания.

Современная бахтинология постепенно приходит к необходимости амбивалентного чтения Бахтина. Комментируя фрагмент «Философии поступка» (ФП, 127), в котором идет речь о «я-для-себя» как исходном «центре исхождения поступка», В. В. Бибихин пишет: «Кто это говорит? Может ли здесь не быть иронии? Что бы здесь ни было, нет одного: прислушивания к собственному же языку, который говорит совсем другое, потому что никак, ну никак нельзя сказать, что событие есть такая вещь, что субъект может устроить ее сам себе по собственному почину. <...> Эпоха, конечно, вынуждала к дешифровке мысли»¹⁰. В кругу участников бахтинского симпозиона обсуждается связь «философии поступка» с «эпохой, лелеявшей в своих недрах идею принуждения»¹¹: «Вот вдруг Бахтин, варьируя свою мысль о долженствовании как основе “поступающего сознания”, сбивается на какой-то следственно-прокурорский канцелярит: “Не содержание обязательства меня обязывает, а моя подпись под ним, то, что я единожды признал, подписал признание”. Прочитайте-ка эту фразу вне ее философского контекста и увидите, что она вдруг мгновенно меняет автора, так и просясь на страницы трудов товарища Вышинского или другого какого-либо юриста с наганом»¹².

Амбивалентное чтение применимо к текстам, построенным на неочевидной апофатической логике. Это вспячь-чтение, диктуемое вспячь-текстами. Комментаторская традиция не раз сталкивалась с необходимостью обратного чтения текста, результатом чего предполагалось извлечение исходной семантики, не отрицающей до конца смыслов первого плана, но перекрывающей их (не без остатка). «Мерцание» второго смыслового плана обеспечено не механизмами пресловутого «эзопова языка» или очевидной иронии (самоиронии) автора, оно укоренено в самом «пись-

ме» как исходный принцип; мотивы его применения — это отдельная проблема. «Обратная проекция», открываемая вспять-текстом, может показаться болезнью письма только тому, кто не испытал семантических преимуществ апофатической словесности и ее методологических возможностей (яркий пример философской апофатики — концепция «превращенных форм» М. К. Мамардашвили, отысканная якобы у Маркса). Защиту этого метода мы встретим и у нынешнего комментатора Ф. Ницше — К. А. Свасьяна: «“Антихрист” — текст, адекватное прочтение которого только и возможно против течения»¹³.

Апофатика поведения, творчество текстов с инверсивной семантикой и позиция обратного чтения рождены на границе «здравого смысла», в пороговом состоянии мысли и в условиях смыслового перевертыша (лишь внешне напоминающего технику палиндрома). Текст становится подобием палиндрома, но с двойной огласовкой содержания, вектор («тон», по Бахтину) которого читатель выбирает самостоятельно: идет игра со свободой семантической воли, по условиям которой даже Евангелие может быть прочитано наоборот. Тогда «Где ты был, Адам?» перестает быть вопросом, а «На суд пришел я в мир» <Ин. 9, 39> читается с семантической инверсией дополнения («Я пришел не судить мир» <Ин. 12, 47>; см. анализ евангельского антиномизма у П. Флоренского в «Письме шестом» «Столпа и утверждения Истины», 1914). Когда Бахтин позволил себе реплику: «И Евангелие — карнавал»¹⁴, — он, видимо, предполагал, что его собеседник окажется достаточно адекватным, чтобы понять эти слова не в том смысле, что Голгофа — это карнавал (тогда и Освенцим — карнавал). Подразумевалось: «Карнавал — это тоже (но не та же) Благая Весть для его участников». Но, поскольку мотив шутовского снижения-увенчания (избиения и издевательства, проклятий и насмешек) «Царя Иудейского» действительно актуален для прямого прочтения соответствующих эпизодов Евангелия, то реплика Бахтина становится обратимой, не отрицая ни сакральной значимости христианского предания, ни амбивалентной семантики Писания. Режим «обратного» высказывания о мире (двуединое слово-противослово) потребовал от философа особой установки сознания, а именно — метасознания («Эстетическое сознание есть сознание сознания» <Э, 39>). Апофатика и создает ту особую оптику метапозиции и метаслова, предположенные, в частности, в бахтинских терминах «вненаходимости» и «внеприсутствия». Подобное убеждение Бахтина более чем отвечает кардинальному свойству русского философского мышления: мысль о мысли обгоняет собственный предмет

в пространстве высказывания. Или, как говорит герой романа К. Вагинова, Тептелкин: «Да, да, мы сначала объясним, а потом поймем, — слова за нас думают»¹⁵. Пытаясь понять это «ничье место» (т. е. «место» мыслительного остраннения), Библер говорит: «Я предполагаю, <...> что здесь определено, — в какой-то мере апофатически, — мышление, что это “ничье место” — местопребывание философской логики» (Библер, 153). К этой замечательной («апофатической», как выразился автор) догадке осталось прибавить, что это «ничье место» есть мета-логическая у-местность самой апофатики, где осуществляется ее сторожевая роль аргумента «от противного», это «по-местье» поэтики оглядки и основных механизмов зеркального противослова (оппонирующей металогики мышления). Внеаходимость автора обретается в момент обогащающего прохождения «сквозь» поле мета-мышления с одновременным повышением до апофатического ранга мета-автора.

Чтобы описанная выше позиция Бахтина не показалась нам выдумкой одинокого мыслителя, можно напомнить обоснование схожего подхода в сочинениях близкого по духу (и косвенно связанного с кругом «Воскресения») — Я. С. Друскина. В трактате «Перед принадлежностями чему-либо. Об имеющем и отсутствующем» (1932) встречаем: «Место отсутствующего — вот последнее место, здесь — место, где имеющий касается, но здесь нет прикасания и нет имеющего. Имеющий касается на месте отсутствующего, но здесь нет прикасания. Это стало моим местом, я обратил внимание на то, что не представляло для меня интереса, и это стало моим местом. Но я не нашел второго места. Это последнее место место некоторого отсутствия»¹⁶. Друскин был учеником Н. О. Лосского (который, кстати, сослался на книгу «Марксизм и философия языка» в «Условиях абсолютного добра», 1949), и оба они знали толк в метафизических играх с уровнями сознания и иерархиями бытия (по формуле Н. О. Лосского: «Все имманентно всему»). Проза Друскина, хранителя архива Д. Хармса и автора исследования об А. Введенском «Звезда бессмыслицы», конкретно связана с опытом обериутов. Энтузиасты этой школы, как и футуристы хлебниковского типа, боролись с языковыми трафаретами на путях лингвистической апофатики. Отрицание грамматической нормы, по их мнению, порождает новые мировоззренческие конструкции и осуществляет сдвиг в бытии. Друскин, вероятно, согласился бы с репликой Тептелкина, автора трактата «Иерархия смыслов»: «Вы стремитесь к бессмысленному искусству. Искусство требует обратного. Оно требует осмысления бессмыслицы... <...> Не проскользнуло ли в нем

<...> новое осознание мира» (*Ваг.*, 73—74). Для Бахтина «новое осознание мира» творится внутри бытия («Нельзя вырваться из бытия; бытие безвыходно» <*Доп.*, 155>) его собственными средствами и в рамках его онтологических возможностей, а не в искусстве и не в научной этике.

Слова «Богочеловек», «Богочеловечество» глубоко амбивалентны, но именно эта амбивалентная заданность человеческого присутствия в бытии определяет, по Бахтину, кардинальную программу поведения, а именно: внесением нравственного прироста в мир «поступающее сознание» осуществляет свою антропоургическую миссию. Источником его творческой энергии становится соборная совиновность как стимул поступания, т. е. энергия жертвы. Императив жертвы Бахтин пытается описать в терминах философии свободы (воли), хотя у него это плохо получается. Добровольность жертвы диктует диалогический плюрализм и приоритетную автономию голоса. Бахтин не искал Царствия Божьего на земле и понимал непомерность христианских заповедей («человеку недодано», — говаривал он). Мыслитель искал способ описать царственную божественность сознания. Его Богочеловек — это очеловеченное троичное сознание «я-ты-мы», переживающее мистерию неслиянности, предвечного диалога, творческого агона внутри бытия. Эффект понимания внутри триады достигается в момент перекручивания логической ленты, в актах деформации и обмена уровнями бытия, смены модальностей. Когда Бахтин говорит о внешней пространственной форме «другого», оказывается, что он говорит о ментальной скульптурке внутреннего мира «другого»; когда он говорит о душе, мы получаем описание овнешненного духа. Очень трудно вообразить себе собор личностей (как это дано в книге о Достоевском), но представима Соборная Личность («Симфоническая Личность» Л. Карсавина, «Верховное Я» А. Мейера, Богочеловеческие организмы в философии всеединства и космизма), совпавшая на высотах метасознания с объемными контурами своего многоголового Существа. Народ, Собор, Церковь — это миры насыщенной человеческой компетенции, по своей онтологической достоверности не уступающие физическому Космосу. Как и Космос, они обладают имманентной бытийной апофатикой.

Центральная апофаза народной жизни для Бахтина — это смеховая инициация, полагающая свои истоки не столько вне, сколько до всякого искусства, этики и религии. Смех древнее религии как организованной веры в трансцендентные ценности. Смех для Бахтина — это принцип апофатического прорыва бытия внутри дольного мира, как молитва — порыв к горнему в бо-

гообщении («соборный смех (параллель к молитве всей Церкви)» <Доп., 155>). Молитва и смех живут на разных плоскостях бытийной ленты Мёбиуса, но онтологические итоги их присутствия в мире сведены на общую плоскость, коль скоро у ленты Мёбиуса и нет второй плоскости. Так оказываются возможными оксюморные (имманентно-апофатические) феномены: пасхальный смех, святое чудачество (мы не обсуждаем здесь опасные переделы смеха в истерику, а собора — в оргию¹⁷). Можно спорить с тем убеждением Бахтина, что смех есть утверждение нового. В своей «похоронной» роли он может утверждать лишь идею вечного обновления, но сам по себе — как апофатический контраргумент содержанию наличных форм — бытия не утверждает, но отрицает по преимуществу. Отметим в этой связи, что апофатика как философский метод и принцип жизни отлична от жесткой анти-теттики кантовского типа своим гносеологическим оптимизмом; от диалектики «снятия противоречий» ее отличает равнодушие к идее метаморфоза.

Смех родился до совести, стыда и чести, на границе первых запретов культуры, в эпоху Прометея, и сохранил энергию человекобожеского прометеизма до наших дней. Смех соединяет людей во времени и на время, а религия и Церковь в вечности и навек. Смех утверждает идею внесмысловой (самодостаточной) горизонтальной витальности; в молитве созидается трагически напряженная вертикаль богообщения. В смехе дана простейшая апофаза своеволия; в религии — идея вышней мета-Воли, т. е. Промысла. Но внутри неотменяемого бытия и смех, и молитва выражают, по Бахтину, онтологическую надежду на бессмертие. В этом двойном отрицании смерти (проницании и просветлении смертного мрака) они достигают всей полноты своего метафизического двуединства.

Бахтину в истории родной культуры предшествовал богатый опыт создания вспять-текстов. Их авторами были, в основном, писатели, в чьем сознании и поведении еще жила традиция творческого юродства. Классик апофатической словесности, воплощенный каприз самоотрицания — В. В. Розанов писал в 1895 г. о П. Я. Чаадаеве: «Письмо Чаадаева нужно читать, как древние восточные манускрипты, от конца к началу, понимать его обратно тому, что он хотел в нем сказать <...>»¹⁸. Образы Русского Загробья в «Мертвых душах» созданы в поисках души живой; Л. Толстой громил церковность во имя чистоты религиозного мироощущения; у героев Достоевского нет иного пути к внутренней святости, кроме дороги греха и преступления (на ней же стоит и князь Мышкин — герой трагической вины); чрез искуса дьявольс-

кого Красного Цветка идет к добру Гаршин; в центре безнадежно запутанного бытия героев Чехова воздвигнута идея освящения жизни. Через трагическую апофатику приходят к своим картинам мира В. Соловьев, П. Флоренский, Н. Бердяев, Л. Карсавин, Д. Мережковский, С. Булгаков, В. Ильин, А. Белый и В. Набоков, Д. Хармс и Д. Андреев. Место Бахтина в этих рядах можно определить только апофатически: это место творческого «нигде», преимуществом которого русский мыслитель предполагал еще одну — и тоже апофатическую — возможность: молчание.

Поэтика и риторика русского молчания осложнены многими специфическими включениями: от исихазма (о котором вспомнили сейчас применительно к Бахтину¹⁹) до лагерной и послеоттепельной немоты. Бахтин, разделивший тишину (в природе) и молчание (в социуме), построил в 20-е годы теорию интонации, в соответствии с которой произнесенное слово есть слово чужое, цитатное, «изображенное». В эпоху, когда культивировались сказ и речевые маски, ряженье и мифологизация поведения, Бахтину ничего другого и не оставалось, как разлучить внелингвистические ценности и научную лингвистику, превратив последнюю в карикатуру. По точному замечанию В. В. Библихина²⁰, релятивизация готовых методологий (Л. А. Гоготишвили справедливо называет этот процесс одной из возможных самозащитных форм культуры) совпала по времени с девальвацией высказывания как такового. Бахтин — наследник приоритетного слова, т. е. слова, в первый раз говорящего последнюю правду, — был свидетелем разрыва слова и правды. Как записал в дневнике А. Платонов, правда способна явиться лишь в форме лжи, это ее способ самозащиты (как предметы из железа под руками его героя дублируются в несвойственном им виде деревянного изделия; сам автор создает вспять-тексты — утопии = антиутопии: «Котлован», «Чевенгур», «Четырнадцать Красных Избушек»). Если правда доступна только апофатическому постижению, она должна избрать внесловесную форму. Такой формой и становится авторское безмолвие, прототип которого усмотрен Бахтиным в творческом поведении Достоевского: он один молчит в мире своих неустанно говорящих героев; но молчит он «красноречиво», как Христос перед своим ночным собеседником — Великим Инквизитом (ср. косноязычие героя как антитезис гладким «правдивым речам» в «Идиоте», «Власти тьмы», «Петербурге», «Происхождении мастера»). Автор облачается в молчание, это последний шанс созерцать Истину непосредственно, это последний поступок, возвращающий человека в чистое, свободное от

всех интерпретирующих его проекций бытие. Это возврат в доязыковое состояние, когда не намечались еще различения правды и кривды, имени и предмета, мысли и слова о мысли. По гипотезе основоположника палеопсихологии Б. Ф. Поршнева, речь возникла из молчания (один спросил, а второй промолчал). Как карнавал знаменует торжество «мифологичных» и празднует праздник вечной юности посреди доисторического бестрагедийного бытия, так молчание для Бахтина стало апофатическим вызовом тотальной лжи, обороненной словом, и даже личным жизненным выводом: для саранского отшельника Мордовия стала его Оптиной пустыней. Как философ он замолчал; как автор он влачил полуанонимное существование.

Но молчание Бахтина перекрыло самые горластые философские школы века, переучило их говорить, так что впору спросить теперь голосом ахматовской героини: «Как их молчать заставить?» Прямой долг бахтинистов — не толпиться вокруг письменного стола мыслителя в ожидании сенсационных архивных публикаций, а попытаться понять, о чем так напряженно и так красноречиво молчал русский христианский философ Михаил Бахтин.

III. УРОК ВТОРОЙ: СМЕРТЬ ДРУГОГО

В какой мере прав читатель, слагающий из бахтинских комментариев литературного текста картину мира самого Бахтина — вопрос эстетической эпистемологии, в рамках которой возможно уяснение отношений текста и метатекстов его описания.

То, что сказано Бахтиным о герое и его мире, справедливо квалифицируется как попытка антропологии и онтологии в том смысле, в каком рассуждения о «я» и Другом (привязанные к историко-литературному материалу) экстраполируются на жизненную реальность, т. е. являются попытками этики и философии общения.

Отяжеленные эмпирией жизненного опыта, высказанные в режиме экзистентного общения, раскрытые на перекрестке основных онтологических «заданий» бытия (время, пространство, смерть/рождение, судьба в Божьем мире) и основных характеристик самосознания, насыщенные памятью учительных традиций, тезисы Бахтина движутся самоцельным путем последних формул (сколько бы ни говорил их автор о бесконечном тексте совопросания и ответственности).

Никому в голову не придет читать книги В. В. Виноградова как конспекты философии жизни, а эссе Ницше — как филологические сочинения. Философское литературоведение и философское языкознание Бахтина смыкают свои мировоззренческие своды над объектами непосредственного интереса при сохранении мотивирующей всю архитеконику конструкции материальной опоры. В высоте над ней, в метаобъектном пространстве бахтинского дискурса, осуществляет свое автономное бытие мир запечатленной рефлексии. Там, в свободе от принудительных предметов полемики и плоскостей первоначального разгона, воздвигается Космос логического конструирования, авторская риторика высказывания и личная поэтика голосового приоритета.

На этой вертикали возвышенного дискурса несколько смещаются понятия диалогического статуса и оппонентного равноправия. В работе с материалом (литературным текстом, комментируемым опытом мировоззрения, доктриной, типом идеологии) Бахтин поступает так, как поступает его «другой» с позиции активно ценностного рассмотрения = завершения = понимания. Когда эта акция состоялась («экспрессивная» и «импрессивная» эстетики встали на свои места; карнавал функционально прояснен; фрейдизм раскрыт в своих возможностях и заблуждениях; формальный метод определен в ряду частных методологий века; найден и описан художественный принцип мира Достоевского), — теоретику больше нет до нее дела, он прошел «сквозь» глыбы предстоящего ему «сырья», преодолел и завершил в пластических объемах его собственной смысловой наличности, спас его правду и пошел дальше (к проблеме интонации, речевым жанрам, к судьбе хронотопа).

Инициатор «своего» диалога с культурами прошлого и миром мнений современников, Бахтин авторитарен, как всякий творец формы, и после Бахтина нам в пространстве его последнего смыслооформляющего высказывания делать нечего: кончен пир, умолкли хоры, изваянные эйдосы объектов совпали с искомыми гранями и стоят теперь памятниками встречи, роковой для них (их будущее состоялось) и результативно-неотменяемой для нас (попробуйте теперь прочесть Рабле вне карнавальных коннотаций, а формалистов — в стороне от воздвигнутого им поминального иконостаса). Мета-слово Бахтина присваивает объекты внимания, создает в своем поле конгениальные их природе инструментальные языки инициативного общения, делает их смысловую развертку в потребном количестве параметров и в необходимых векторах поиска логической идентичности, а затем свертывает в единственную конфигурацию найденной правды,

чтобы отпроецировать получившуюся смысловую фактуру на исторический опыт мысли. Предмет возвращается к своему бытию во всей полноте наконец-то обретенной надежности, к адекватной смысловой транскрипции, внутренней проговоренности и внешней определенности. А с бытием, как говорит Бахтин, спорить не приходится (Э, 12).

Бахтин знает, что всякое последнее слово в условиях обмена мнениями — это фикция. Он учил нас философии невозможности абсолютной точки в дольном агоне. Финализация диалога — прерогатива Промысла. Но когда Бахтин на наших глазах репрезентирует свои умения философствования как «мышление вслух» (М. Мамардашвили), мы убеждаемся в глубочайшей эстетической заданности этого процесса, в полном творчески-индивидуальном и художнически-универсальном значении деятельности. Бахтин, как и его герой книги *ПтД*, — *художник идеи*; на свой манер в его мета-слове (обращенном и к Достоевскому, и к достоеведению) поэтика превозмогает риторику. Авторский «образ Бахтина» строится в этой книге на эстетической презумпции ценностно-активной и рефлексивно-напряженной внеаходимости, которая, как мы помним, вменена художнику-мыслителю в качестве неальтернативной позиции. Преодоление материала внутри и средствами («языками») материала (здесь: художественно-идеологической фактуры текстов Достоевского) осуществляет самими текстами навязанный («заданный») эстетический план понимания по модели той «высшей внеаходимости», в «приобщенности» к которой видел Бахтин божественность художника (Э, 166).

Не будем путать трактовку Бахтиным божественной интенции художника с популярным «поэтом = жрецом = богом» романтического толка. В стихотворении Пушкина «Пророк» показано, как путем сложного хирургического вмешательства Серафима органы тварного зрения, слуха и речи заменяются на источники сверхчеловеческого видения, внимания и глагола. «Труп» человека в пустыне («жертва») восстает полубогом («жрецом»). Бахтин прерогативу художника решает ситуационно: в терминах «внеаходимость», «избыток эстетического видения» и других этого ряда. Для Бахтина искусство растет из искусства жизни, не противопоставляясь ей, но становясь внутри нее в поле ответственного поступания. Жизнь как актуализуемое художественное произведение (при полном сохранении ее онтологической безусловности) репрезентируется, опознается и осмысливается в «акте-поступке эстетического видения», которому придана функция мета-эстетической организации: «Акт-поступок эстетиче-

ского видения возвышается над всяким эстетическим бытием — его продуктом — и входит в иной мир, в действительное единство события-бытия, приобщая ему и эстетический мир как момент его» (*ФП*, 94).

Эта многократно варьируемая (и внутренне оспариваемая) в *ФП* мысль Бахтина между 1920—1924 годами, когда писалась *ФП*, и книгой *ПтД* (1929), претерпела еще одну вариацию, оформленную на маргинальном социологическом жаргоне книги 1927 г. о фрейдизме. Здесь мысль философа почти пародийно упаковывается П. Волошиновым в стереотипы облегченного марксизма (иногда путем простейшего дописывания фраз, иногда — их пересказом; нередки и самостоятельные вставки, что ясно русскому читателю и без специальных стилистических разысканий). Для нас здесь важны три момента:

1) Бахтин не совсем внятно (мешает контекстуальный фильтр вульгарно-социологической терминологии) прописывает концепцию поступка как художественно-идеологического произведения (*Ф*, 131);

2) анализируется понятие «житейской идеологии» (*Ф*, 132) как исторического контрагента и революционного могильщика идеологии официальной (*Ф*, 132—135);

3) определяются контуры эстетического творчества в научном жанре. Последнее выглядит следующим образом: «Чем яснее становится моя мысль, тем ближе она к оформленным продуктам научного творчества. Более того, достигнуть окончательной ясности моя мысль не сможет, пока я не найду для нее точной словесной формулировки и не приведу ее в связь с теми положениями науки, которые касаются моего предмета, — другими словами, пока не превращу мою мысль в ответственное научное произведение». И далее — без перехода: «Какое-нибудь чувство не сможет достигнуть окончательной зрелости и определенности, не найдя для себя внешнего выражения, не оплодотворив собой слова, ритма, краски, не отлившись в произведение искусства» (*Ф*, 131).

Проблемная рама этих высказываний — теория речевых жанров и эстетика слова. Но реплики Бахтина имеют в виду более широкий контекст, проясняемый в общем корпусе текстов 20-х годов — творческое поведение как ведущая доминанта ответственного бытия личности, оформляемое «глазами другого человека» самосознание (*Ф*, 129—130); художническая свершенность поступка.

В заостренной форме определил эту эстетику бахтинского самовыражения В. С. Библер: «<...> О чем бы ни писал М. М. Бах-

тин, — о поэтике романов Достоевского, или о творчестве Франсуа Рабле, или — о романе Воспитания, он — одновременно — воспроизводит некое культурное действо (событие), некий особый социум культуры, лежащий в подоснове “профессионального” художественного произведения». «По идее Бахтина, живопись и музыка, архитектура и скульптура (продолжим список — философия и наука...) могут быть поняты как свидетельство жизни человеческого духа лишь тогда, когда они доведены до формы “художественной речи”, до “литературы”, когда мы <...> “дополняем” эту идею до идеи художественного (= литературного) произведения» (*Библер*, 78—79).

Подчеркнем, что речь идет не об эстетизованных формах философствования, о которых говорил и сам Бахтин (Ницше, Шопенгауэр (*ФП*, 155); добавим сюда В. Розанова, О. Шпенглера и М. Бубера). Бахтин не смешивал искусства и жизни, философии и искусства, он говорил об **универсалии поступка** как деятельностно-речевой структурной основе существования «я» в мире «других»²¹.

Современник Бахтина Я. Э. Голосовкер, в первой части книги «Имагинативный Абсолют» (посл. ред. 1956, 1961 гг.) защищает тезис: «Философия есть искусство»²². Однако, если Голосовкер (односторонне близкий Бахтину вниманием к антитетике Достоевского) развивает традицию немецкой романтической эстетики тождества (частным случаем которой была эстетизация научного дискурса), то Бахтин стоит ближе к исторической привычке русского философствования, мир которой конституируется ценностным центром «человека-героя». Стоит, видимо, припомнить предложение Бахтина «рассмотреть <...> архитектонику такого произведения, как “Критика чистого разума”, и определить происхождение моментов завершения в ней: без особого труда можно убедиться, что они имеют эстетический и даже антропоморфический характер, ибо Кант верил в возможность закрытой системы, закрытой таблицы категорий. Временно-пространственное расположение и членение частей дискурсивного целого, даже такого элементарного, как умозаключение: посылка, вывод и пр. отражают не самый момент [?целого? — *К. И.*], а временный процесс течения человеческого мышления, правда, не случайно-психологический, а эстетизованный, ритмический» (*ФП*, 140).

Бахтинская эстетика поступка (как эстетика завершения по преимуществу) и творческая эстетика художественного подхода к внутреннему бытию человека знает Другого необратимо овнешненным смертной плотью эмпирического бывания (*Э*, 114). В этом

смысле принципом пластического одоления «другого» становится **скульптурика смерти**. Чтобы это словосочетание могло претендовать на роль рабочего термина, мы попробуем мотивировать его кратчайшим очерком русской философии смерти.

С XVIII в. (А. Радищев, М. Щербатов) был задан двойной аспект смерти: есть 1) смерть *изображающая* (реальность смертного и смертью структурируемого наличного мира) и 2) смерть *изображенная* (в символе, эмблеме). В естественных агрегатах «Натуры» жизнь и смерть взаимно изображают друг друга. Жизнь, изображаемая смертью, явлена в феномене Божьей твари (человека): бессмертная душа, оплотненная (означенная, изображенная) смертным телом. Поэтому тело (= изображающая смерть) понята у Радищева как часть натурального ландшафта («О человеке...», 1792—1796). Первая смерть изображающей смерти состоялась на Руси в форме юродства: юрод презрел свое тело и тем «выпал» из сплошь детерминированного смертью тленного состава мира. В XIX в. смерть рассматривается как угроза мирового Ничто («Бог не сотворил смерти» <Прем. 1, 13>); активно обсуждается «смерть вторая» и судьба как школа смерти (Игнатий Брянчанинов). В художественной литературе запрет на исследование судьбы и смерти нарушил Пушкин: жизнь и смерть «сняты» в общем плане бытия. Романтический Танатос у Тютчева осложнен темами смертельной любви поэта-небожителя и мотивом эротического суицида. В Гоголе русская культура XIX в. исчерпала возможности позитивного осмысления смерти. У Достоевского смерть предстает трансцендентной загадкой и насмешкой над человеком. В его картине мира линии Эроса и Танатоса прочерчены во взаимно сопряженных объемах: это мировые оси бытия, острия которых смыкаются в метаистории — в соборе лиц ангельского жития. Внутри истории смерть неодолима, а попытки прижизненного подражания Христу могут оказаться смертоносными для ближнего (таков князь Мышкин — герой трагической вины и источник гибели для других). Л. Толстой создал философию смертной телесности и религию смерти; им был создан своего рода учебник смерти (О смерти. Мысли разных писателей. М., 1908); отчасти в подражание ему написана книга С. А. Андреевского «Книга о смерти» (Т. 1—2. Ревель; Берлин, 1922). Альтернативой страху смерти В. Соловьев считал катарсис, который ждет «я» на пути сочувственного внимания к ближнему. Если для Шестова смерть есть прямое издевательство над здравым смыслом («Откровения смерти», 1915), а для Бердяева она образует линию дуального раскола бытия и человека на манихейски враждебные ипостаси, то Федоров прямо призвал к он-

тологической реформе: следует изъять смерть из мира и тем устранить главный ущерб бытия, чтобы осуществилось тотальное воскрешение почивших поколений. В глазах человека XX в., влюбленного в космос изображающей смерти, картина жизни неотвратно преобразуется в трагедию вселенского самоубийства.

Новая эпоха пытается приручить смерть, эстетизировать ее и сделать маленькой. Объекты философско-эстетической танатологии обретают пластику скульптуры, возникает скульптурика смерти: успокоенная в «своем» пространстве, смерть позволяет обойти ее кругом, разглядеть с разных дистанций. Кардинальное переосмысление смерти связалось с признанием за природой свойств уровневого взаимозначенья (так у А. Платонова способность предметов бытия к ино-реальным воплощениям утверждает мировое единство «вещества существования», а в «Софиологии смерти» С. Булгакова (опубл. в 1978—1979) одоление смерти как наследия павшего бытия уясняется в диалектике взаимоозначающей тварно-нетварной Софии). В «Поэме о Смерти» (1932) Л. Карсавина эстетика жертвенного со-распятия решается в контексте судьбы «Симфонической Личности» и подана в трансвестированных интонациях надежды. Сходная картина единомножественной мистерии многих «я», поднимающихся к «Верховному Я» (целокупному Организму наследников спасения) построена А. Мейером («Заметки о смысле мистерии (Жертва)», 1933). Изображенная смерть в литературе связалась с темами апокалипсиса культуры и конца времен (см. сборник «Смерть» — СПб., 1910), «Философию смерти» (1906) Рафаила Соловьева, исповедальный анализ страха смерти в «Антихристе» В. Свенцицкого (1908), в трактате Е. Трубецкого «Свобода и бессмертие» (1906), в прозе Розанова, Ф. Шперка («О страхе смерти и принципах жизни», 1895). Православная дидактика танатоса в «Письме о смерти» и «Письме о бессмертии» (1958) в «Поющем сердце» И. Ильина строится в традиционном аспекте достоинства личности.

Эпоха Бахтина знает, что смерть не имеет собственного бытийного содержания. Она живет в истории мысли как квазиобъектный фантом, существенный в бытии, но бытийной сущностью не обладающий. В реальном бывании изображающая смерть не объективируема, но ее можно представить изображенной, играть с ней как с псевдообъектом, разглядывать с разных дистанций и в разных ракурсах, к ней применимы теперь инструменты измерения и навыки достраивания пластических структур, она может быть «размягчена» в целях концептуальной формовки и ком-

бинирования в составе пространственных ансамблей мировоззренческой архитектуры.

Безоглядность революционного террора была, в частности, подготовлена той гипертрофией и философской гиперсемиотизацией «жертвы» (философемы этического обмена духовными дарами), которые в высшей степени свойственны построениям русского религиозного ренессанса. В эту эпоху интенсивно развивается теология Креста, богословие Жертвы и Сердца (Вяч. Иванов, П. Флоренский, Г. Флоровский, С. Булгаков, Б. Вышеславцев, И. Ильин).

За пределами церковных стен шел параллельный процесс. Мы приведем только один пример — дневниковую прозу М. М. Пришвина. Смерть и ее преодоление поняты здесь в контекстах православной этики. «Мы преодолеваем смерть личную, отдавая душу за друзей, и в этом есть назначение смерти»²³. Когда Пришвину стала ясна подлинная мотивация тотальных жертв в эпоху «ликвидации всех “я” как класса» (запись от 18 января 1932 г.²⁴), он выскажется несколько иначе: «История человечества начинается жертвоприношением богу баранов и приводит к жертве себя самого за друзей своих. Какое же это движение вперед человечества?» (*Нес.*, 270; запись начала 40-х гг.).

В глубоких рассуждениях Бахтина о смерти для себя и смерти для другого (это разделение восходит к Достоевскому, который, по наблюдениям Бердяева, впервые отличил страх смерти «я» и переживание смерти другого) есть некое противоречие. Сказано: «Помыслить мир после моей смерти я могу, <...> но пережить его эмоционально окрашенным фактом моей смерти, моего небытия уже я не могу изнутри себя самого»; «совершая попытку эмоционально (ценностно) воспринять событие моей смерти в мире, я становлюсь одержимым душой возможного другого, я уже не один, пытаюсь созерцать целое своей жизни в зеркале истории, как я бываю не один, созерцая в зеркале свою наружность» (*Э*, 93).

Это написано после знаменитого анализа ситуации «человек перед зеркалом», когда «в событие самосозерцания вмешан второй участник, фиктивный другой»; «возможно недоверие к нему, ненависть, желание его уничтожить <...>» (*Э*, 32). Страх своей смерти (как мировой неудачи и меня — неудачника) сублимируется в рефлекс разрушения и желания убить «фиктивного другого». Наблюдения Бахтина не слишком противоречат представлениям Фрейда об «инстинкте смерти», так что критика русского философа («Боязнь истории, переоценка благ частной, личной

жизни <...>» — Φ , 18) на этом фоне как-то повисает в воздухе (см. спокойную эксплуатацию терминов фрейдизма в комментарии тем Эроса и Смерти у Вяч. Иванова).

Эстетические процедуры спасения = завершения поданы у Бахтина в аспекте танатологического историзма. «Эстетическое завершение человека» возможно в условиях «антиципации смерти» (Э, 114). Мы не только помним о его смертности, но имманентно оправдываем его в аспекте смерти: «Эта антиципация смерти и заложена как необходимый момент в эстетически значимую форму внутреннего бытия человека, в форму души. Мы предвосхищаем смерть другого как неизбежную смысловую неосуществленность, как смысловую неудачу всей жизни, создавая такие формы оправдания ее, которые он сам со своего места найти не может» (Э, 114). «Память о законченной жизни другого (но возможна и антиципация конца) владеет золотым ключом эстетического завершения личности. Эстетический подход к живому человеку как бы упреждает его смерть» (Э, 95).

Золотой ключ Бахтина — инструмент для запираания дверей за живым человеком. Мнемоническая эстетизация предварительно умерщвленного Другого: «<...> Он должен быть мертв для нас, формально мертв. <...> Смерть — форма эстетического завершения личности» (Э, 115). Тема бахтинского эстетического реквиема — «борьба памяти со смертью», герой «рождается в этой памяти (смерти), процесс оформления есть процесс поминовения» (Э, 115).

Читателю Бахтина потребуется немалое мужество, чтобы удержать за этой страшноватой картиной эстетического убийства образы промыслительных даров бессмертия. Нечто подобное этой шоковой терапии мы встречаем в ранней прозе К. Вагинова:

«Есть пустыня Оптинская, в ней старец Нектарий <...> ночью Иисусу своему, из плоскостей и палок состоящему, кадит и молится. Аполлона, Господа нашего, разлагает.

О, если бы иметь камень, чтобы пустить в него. О, если бы иметь силу, чтобы убить его. Но оружие художника — это кисть его, но снаряд художника — это картина его. Так давайте, братья, трудиться в поте лица своего» (Ваг., 483; ср.: 361, 363).

«Формально мертвый» Другой Бахтина и вся его эстетика воскрешения в смерти (миф о Пигмалионе, рассказанный с конца) связаны со старинной интуицией формы как умирания. Вспомним еще раз Пришвина: «Творчество — это страсть, умирающая в форме»; «наибольшая тайна в творчестве — это самовоскрешение в завершенности формы» (Нез., 76—79). Близкий Бахтину в

своих представлениях о другом («друге»), который назван «прафеноменом нашей русской нравственной жизни» (Нез., 243), Пришвин назвал страх личной смерти «непреодоленным любовью одиночеством», а «чувство смерти близкого человека — “жалостью”» (Нез., 211). И все же у него не хватило духу сказать: «Уже в колыбельной песне начали звучать тона реквиема конца» (Э, 115). Мифологема «колыбель-гроб», пережившая в эпоху Бахтина столько серьезных или развенчивающих вариаций²⁵, встречается читателя в предисловии к роману, героем которого является сам Бахтин: «<...> Автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер» (Ваг., 13).

Бахтин пытается спасти «безумие наличной жизни», «безумие веры и надежды» возможностью «внутреннего чуда нового рождения» (Э, 112), но сбывание чуда происходит за пределами сплошь детерминированной эмпирии, в которой «другой изнутри себя самого отрицает себя, свое бытие-данность», а «я впервые рождаю его душу в новом ценностном плане бытия» (Э, 113).

Бахтин создал апофатическую эстетику творческой смерти, понятой как принцип скульптурирования смысла жизни «я» с точки зрения эстетически компетентного Другого (или «я» Другого, по отношению к которому я выступаю в роли Другого).

Но спросим себя: почему Бахтин ни слова не говорит о судьбе Другого, когда акция по эстетическому спасению и завершению «я» состоялась? Почему мы ничего не узнаем из текстов Бахтина и о том, какова судьба «я» в роли Другого? Куда делся Другой? Что случилось с «я»?

Ответ нам видится примерно таким. Бахтину нечего сказать о Другом, потому что его уже нет. Он умер. Ему нечего сказать и о «я» в ролях Другого, потому что этого «я» тоже нет.

Бахтину нечего сказать и о спасенных, завершенных «я», потому что акт спасения = завершения есть смерть и восстание из смерти эстетически совершенных существ, судьба которых уже не имеет к дольней эмпирии никакого отношения: они живут в форме вечной памяти, в литургии Жертвенному Собору спасенных. Их эстетическая витальность внеисторична.

Эстетика Бахтина — это эстетика жертвенного самозаклания. Другой, в соответствии с логикой мифа, выступает жрецом и жертвой и готов обменяться этой ролью с предстоящим ему в своей надежде на эстетическое бессмертие другим «я».

Приходится употреблять слишком сильные и далекие от катартических возможностей слова, чтобы сформулировать бахтинскую концепцию эстетического формального убийства и

жертвенного суицида-воскрешения. Но эти сильные слова должны быть прочитаны в обратимом контексте апофатического мышления Бахтина: жизнь по эту сторону бытия для него сплошь преступна (*Доп.*), в ней нет ни у кого алиби-в-бытии, в ней добро есть зло, демонический хохот обращен в благословение, а божба и хула — в молитву навыворот²⁶. В ней смерть есть «чудо рождения», а «формально мертвый» другой призван к воскресению²⁷.

Но что самое печальное: никому от этого не легче.

Эстетическая формула воскресительной смерти у Бахтина стала возможной с переносом смысла Эроса на смысл Танатоса. В бахтинском изводе эстетической любви-смерти на место вульгарной эмпирической финальности ставится типология эстетического завершения, а эквивалентом метафизического пост-существования оказывается эстетическая память о Другом.

Бахтину не удалось преодолеть неслиянное тождество Эроса и Смерти: гибель Другого — это «полная гибель всерьез», и никакие картины молитвенного эстезиса ее не отменяют. Другой пребывает в плане эстетической вечности (художественно-смыслового завершения). Но вот мы читаем у Бахтина описание ничего не завершающей и не решающей смерти у Достоевского (Э, 315) и все завершающей смерти у Л. Толстого (Э, 114) и убеждаемся, что «смерть» тут — что-то вроде литературного приема, аналогичного «нон-финито» в искусстве. Бахтин и жанры предлагает понять в аспекте завершения материала. Жанрология становится эстетической танатологией.

Русская литература одержима бесконечными текстами; редкое произведение классической словесности XIX—XX вв. имеет точку; текст размыкается в жизнь, продолжаясь в ней как в своем актуальном будущем. Даже такие готовые герои, как Печорин или Базаров, умершие литературной смертью, становятся моделями поведения для нескольких поколений читателей.

Бахтинское сопряжение Эроса и Танатоса происходит на фоне того процесса, который В. Ильин назвал «профанацией трагедии»: смерть опошляется через: 1) опошление любви («низменное фрейдячество»; утилитарный брак аскетов-монахов; переключение эротической энергии «на воскрешение отцов детьми» у Н. Федорова; обесчеловеченный эрос «марксо-коммунистов») и 2) через циническое попрание смерти в революционном терроре²⁸. Не будет слишком большой натяжкой сказать, что та

борьба, которую вела русская философско-религиозная мысль с повальной эстетизацией смерти и разрушения в искусстве декаданса²⁹, связана со сходными бахтинским замыслам задачами. Г. П. Федотов писал: «<...> Для мистики смерти нет, смерть лишь максимализация жизни, “вечная жизнь”, и счастья свидания не могут омрачить истлевшие одежды плоти. Эротическое отношение к смерти разрушает ее через бессмертие»³⁰. В трактате «Свобода воли» (1927) Н. Лосский строит образ Царства Божия как вневременного совершенства: «В Царстве Божиим нет также и той *частной смерти*, которая выражается в *забвении*, т. е. в отпадении пережитого. Творческие деяния в этом царстве абсолютно совершенные и совместимы с новыми деяниями, и потому каждое из них, будучи осуществлено, не отпадает, но сохраняет вечную свежесть настоящего <...>»³¹.

Бахтину не удалось ответить на вопрос: каким образом эстетическая компетенция смерти сочетается с онтологической бесконечностью диалога? Если Смерть уступает Эросу прерогативы смыслового оформления и превращается в эротическую колыбель «чуда нового рождения», то почему столь беспомощным Эрос оказывается у Достоевского (никто не завершён — никто не спасён) и столь жестоким — у Толстого (наследники спасения у него — родовые до-личностные существа: ребенок и мужик)?

Эротическое усилие завершения есть *личное* усилие ответственно поступающего «я»; эрос личностен и предполагает выбор; выбор предполагает свободу и эстетическую веру в Другого. Ответность в любви утоляет жажду смерти как взаимного привечения. Непринадлежность мне моей смерти определяет право эстетической собственности на чужую смерть и признание достоинства Другого в ранге не принадлежащей его самосознанию смертности. Эрос есть принцип обмена взаимно предвосхищаемой смертью как последнего прибежища смысла. Перспектива смысловой бесконечности, открывающаяся в смерти Другого, совпадает по линиям своих онтологических осей с проективной геометрией богочеловеческого диалога как одного из типов метафизической бесконечности.

Бахтин превратил смерть в источник творческой энергии Эроса, а равенство дольных существ перед эмпирической кончиной — в эротический дар диалогических возможностей. В книге о Рабле торжествует смерть, чреватая рождением, но в *T* нет уже ни слова ни о любви, ни об эротической скульптурике смыслов, потому что смерть есть личностная проблема малого собора («я и ты», «я и Другой»), а не хорового всеединства общей жизни. Так

у Толстого в круге общей («роевой») жизни частная смерть событием не является («Война и мир»). Смех заклинает смерть по эту сторону бытия. Ликующей толпе нет никакого дела до эстетического успенья частного «я», частного Другого и всех персоналий обреченного мира, из тварной плоти которого Бахтин конструирует свою удивительную онтологию эстетического дерзания в смерти.

Если Бахтину было угодно придать своей прозе катартическую функцию эстетического Танатоса (и тем косвенно включить ее в мировую традицию литературы, посвященной *ars moriendi*³²), — то будем считать, что эта попытка более чем удалась. Философ-художник, Бахтин дает нам возможность «почувствовать» себя «формально-мертвыми другими» и приводит к идее нефинально-завершающей смерти как форме эстетической свободы.

IV. УРОК ТРЕТИЙ: ОТ СМЕРТИ В СЕБЕ К ВОСКРЕСЕНИЮ В ДРУГОМ

Суммируем вкратце путь западноевропейской и русской мысли к бахтинским концептам Другого.

О «Другом» может быть сказано, что

— Это диалогическая спецификация «ближнего», установленная трудами неокантианцев — сначала в контексте проблем «всеобщего» сознания, а затем, по мере успеха персонализма и экзистенциализма, в плане широкого репертуара проблем общения.

— Это субъект/объект эстетического общения. Типологическим признаком общности отечественных концепций «я/Другой», «я/ты», «я/мы» является их эстетическая насыщенность. Христианская философия Дружбы и Эроса опорной онтологической парадигмой полагает Троицу, а смысловое задание диалогического взаимораскрытия одного «я» другому мыслит как дольний вариант богообщения. По Флоренскому: 1) личности предстанут друг другу в качестве других, но полнота доверительного дарения «другостью» достигается, когда собственно другое «снято» перед «лицом третьего, а именно Третьего». В жертвенной отданности Другому «я» освобождается от «личин», обретает свое «лицо» и получает шанс на высший тип самовыявления: на высветление в глубинах тварной природы своего «лика» как свидетельства богоподобия.

— Другой — это внутренняя икона «я», призванная к свободе на путях братотворческой приязни. Это понимание Другого сло-

жилося в борьбе с классическими формами этики, в которых «я» овнешнено и присвоено корпоративным мнением общественной группы. Гегель полагал, что «я» есть тот, кого видят другие; добавим, что имперскому сознанию важно не то, кто ты есть, а кем ты являешься.

Отечественная традиция исходит из презумпции инаковости других, лишь в качестве таковых входящих в соборную Личность нации и в родовое множество человечества. Специально-человеческое творчество в бытии есть внесение рукотворного добра в мир (*Несмелов В. И.* Наука о человеке, 1898). В рамках такого рода убеждения меж «я» и Другим творится черновик грядущей соборности на путях расширения сознаний «я» и включения в них сознаний других. Русская философия Другого вела поиск такой коммуникативной структуры, которая могла бы выглядеть универсальной и по сложности своего внутрочеловеческого задания, и по ее возможности оказаться онтологической парадигмой богочеловеческого процесса. Такая структура была найдена в минимуме соборности: «я и Другой в присутствии Третьего»; она описана в терминах философии Эроса, Встречи, Сердца и Жертвы. Для В. Соловьева в признании за другим существом безусловного значения состоит «внутренний смысл любви». Философская разработка проблемы еще ранее была предложена рядом писателей. У Достоевского Другой распался на полярные аспекты: диалогическая одержимость Другим (князь Мышкин), рожденная из страха оказаться неуслышанным и неподтвержденным в личном голосовом статусе, с одной стороны («парадоксалисты», антигерои и «подпольные человеки»), и эстетская игра масками, юродски-провокационный розыгрыш мнимого доверия (Фома Опискин, Петр Верховенский, Ставрогин, Федор Павлович Карамазов).

Русский философский ренессанс определяет вектор «другости» в контекстах жертвенного обмена, поэтому идеальной нормой Другого предположен Христос как Абсолютный Другой, а идеальной ситуацией — Голгофа в ее мировом трагизме (С. Н. Булгаков). Для Н. Ф. Федорова мир других — это мир «родных», преодолевших «небратство» как онтологическую разлуку с родом, почвой и Космосом. Онтологический статус «Симфонической Личности» Л. П. Карсавин определяет диалектикой умирания/воскрешения «я» в других, а в социальном плане — возможностью взаимоотражающего познания. Категория Другого включается в логические процедуры определения греха как безблагодатного одиночества (П. А. Флоренский). В мистериальной картине мира А. А. Мейера человек включен в пространство «зо-

ва» и «отклика» в мире других; метаисторическая задача многих «я» — подняться к единомножественному «Верховному Я» (соборному метафизическому Существо), прорвав овнешняющие «я» оболочки природы, общества и культуры. «Симфониям» других Мейера и Карсавина противостоит персонология Н. Н. Бердяева, для которого метафизическое ядро «я» остается неприкосновенным для всех посягательств овнешняющих коммуникаций (включая Эрос и даже свободу в ее избытке). Личность выходит на периферийный контакт с другими через голосовое представительство полномочных вестников моего «я» с автономными вестниками (масками, амплуа, ролевыми личинами) «я» других («Я и мир объектов», 1934). В широко разветвленной философии Другого XX века (Вяч. Иванов, Я. Друскин, А. Штейнберг, М. Бахтин, А. Ухтомский, М. Пришвин, С. Франк, Ф. Розенцвейг, М. Бубер, Ф. Эбнер, Э. Мунье, Ж.-П. Сартр, Э. Левинас, О. Розеншток-Хюси, Г. Р. Яусс) не без основания видят фундаментальные предпосылки основных направлений мысли третьего тысячелетия³³.

Время покажет реальные итоги бахтинских уроков. Сейчас бесполезно хотя бы оглянуться на «столетие с Бахтиным» и попытаться уяснить бахтинскую доминанту минувшего века. Памятником этой попытки и является предлагаемый читателю том «М. М. Бахтин: pro et contra».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наука о Бахтине стала гуманитарной отраслью, как ее ни называть — бахтинистикой, бахтиноведением или бахтинологией. Последний термин, вынесенный, к возмущению ряда рецензентов, на обложку двух петербургских сборников, принадлежит Ю. М. Лотману, о чем сообщалось в редакторском предисловии к первому выпуску «Проблем бахтинологии» (СПб., 1991). О бахтинистике как гуманитарной специализации см.: *Норенков С. В.* Бахтиноведение как особый тип гуманитарного мышления // М. М. Бахтин: Эстетическое наследие и современность: В 2 ч. Саранск, 1992. Ч. 2. С. 133—145; *Вахрушев В.* Бахтиноведение — особый тип гуманитарного знания? // Вопросы литературы. М., 1997. № 1. С. 239—301; *Васильев Н. В.* 1) Бахтинизм как историко-культурный феномен // М. М. Бахтин и время: IV Бахтинские научные чтения. (Саранск, 20—21 ноября 1997 г.) Саранск, 1998. С. 10—12; 2) Парадоксы Бахтина и пароксизмы бахтиноведения // Бахтинские чтения—III. Сб. материалов Международной научной конференции (Витебск, 23—25 июня 1998 г.). Витебск, 1998. С. 68—74. См. также отзывы В. И. Каравкина (Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 1) и О. Я. Зоткиной (Там же. 1992. № 1).

² *Emerson Caryl. The First Hundred of Mikhail Bakhtin.* Princeton University Press, Princeton, 1997.

³ *Рильке Р.-М.* Роден, 1903 (*Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 114).

⁴ *Эмерсон Кэрл.* Американские философы в свете изучения Бахтина (Уильям Джеймс, Джордж Герберт Мид, Джон Дьюи и Михаил Бахтин по поводу философии поступка) // Диалог. Карнавал Хронотоп. 1993. № 2/3. С. 5—18; *Махлин В. Л.* Бахтин и Запад (Опыт обзорной ориентации) // Вопросы философии. 1993. № 1, 3; *Кожин В. В.* Бахтин и его читатели. Размышления и отчасти воспоминания // Диалог. Карнавал Хронотоп. 1993. № 2/3. С. 120—134.

⁵ *Вейнинггер О.* Пол и характер. М., 1991. С. 51; *Канетти Э.* Человек нашего столетия. М., 1990. С. 277, 339.

⁶ *Хинтиikka Я.* Логико-эпистемологические исследования. М., 1980; *Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка. М., 1985; *Фатеев Н. И.* «Возможные миры» в философии и логике. Иркутск, 1993. С. 58—61.

⁷ Второй и третий роль «простака» отдали мужику и ребенку. Н. Федоров о принципе научного незнания напомнил в названии трактата «Вопрос о братстве... Записка от неученых к ученым...» (70—90 гг.). Николай Кузанский повлиял на большинство мыслителей религиозного ренессанса в России, на философию всеединства, софиологию. Своим учителем считал его С. Франк (См.: *Ильин В. Н.* Николай Кузанский и Семен Франк // Сборник памяти С. Л. Франка. Мюнхен, 1954. С. 67—75). Следуя этой традиции, собеседники диспута о наследии Бахтина допустили в свой круг «Простака»: *Махлин В. Л., Махов А. Е., Пешков И. В.* Риторика поступка М. М. Бахтина: Воспоминания о будущем или предсказания прошедшего? М., 1991. С. 3—41.

⁸ *Флоровский Георгий, прот.* Восточные отцы V—VIII вв. Париж, 1990. Изд. 2-е. С. 102—103.

⁹ *Лосский В. Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 35, 32, 205. См. также его работы: Отрицательное богословие в учении Дионисия Ареопагита // *Seminarium Kondasovianum.* Прага. Вып. III. 1929. С. 133—144; Апофаза и Троичное богословие // *Богословские труды.* М., 1975. Сб. 14. С. 95—104; *Лосский В. Н.* Богословие и боговидение. М., 2000; *Булгаков С. Н.* Свет Невечерний, 1917. М., 1994. С. 93—154. Об апофатике Иоанна Дамаскина см.: *Гарнцев М. А.* Антропология византийской мысли: К характеристике концептуальной парадигмы // *Логос.* М., 1991. № 1. С. 82—86.

¹⁰ *Бибихин В. В.* Слово и событие // Историко-философские исследования. Ежегодник '91. Минск, 1991. С. 149, 155. Ср. наблюдение К. Кларк и М. Холквиста в монографии о Бахтине 1984 г. над книгой «Фрейдизм», когда «одна маска Бахтина ссылается на другую. Бахтин-“Волошинов” цитирует Бахтина-“Канаева»» (цит. в пер. В. В. Харитоновой по изд.: М. М. Бахтин: Эстетическое наследие и современность. Саранск, 1992. Ч. II. С. 334). Ср.: «Бахтин, конечно же, предполагал второй план за внешней сюжетной канвой его книг» (*Гоготийшвили Л. А.* Варианты и инварианты М. М. Бахтина // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 123); «В этих своих книгах <изданных под чужими именами. — К. И.> Бахтин не совпадал с самим собой, чуть шутливо имитировал “другой поворот мысли”» (*Библер В. С.* Михаил Михайло-

вич Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991. С. 34). Далее в скобках указываем «Библер» и стр. этого издания.

¹¹ *Махлин В. Л., Махов А. Е., Пешков И. В.* Риторика поступка М. Бахтина... С. 26.

¹² После этой реплики А. Е. Махова следует существенное обобщение В. Л. Махлина: «Сейчас и у нас в литературе о Бахтине <...> “тела террора” становятся мерилom бахтинской мысли, мерилom всякой мысли. А прочее — легкомыслием. Лагерное мышление для нас оказывается бытием, определяющим сознание. Так, книгу Бахтина о Рабле, двадцать лет считающуюся неофициальной критикой сталинизма, сегодня на Западе и у нас читают “с точностью до наоборот”: как апологию “коллективного тела”, официальной народности» (Там же).

¹³ *Ницше Ф.* Соч.: В 2-х т. М., 1990. Т. 2. Комментарий. С. 800.

¹⁴ *Турбин В. Н.* Карнавал: Религия, политика, теософия // Бахтинский сборник—I. М., 1990. С. 25.

¹⁵ *Вагинов К.* Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С. 27. Далее в скобках указываем «Ваг.» и стр.

¹⁶ Незамеченная земля. СПб.; М., 1991. С. 54. См. также его трактат «Я и Ты»: *Друскин Я. С.* Вблизи вестников. Вашингтон, 1988.

¹⁷ См.: *Исупов К. Г.* Бахтинский кризис гуманизма // Бахтинский сборник—II. М., 1992.

¹⁸ *Розанов В.* Открытое письмо г. Алексею Веселовскому // Русское обозрение. 1895. Сентябрь. С. 909. Известна реплика позднего Розанова: «О, если бы меня понял наоборот!» Об отечественных традициях апофатического юродства см.: *Горичева Т. М.* Христианский дурак в век апофатики // *Т. М. Горичева.* Православие и постмодернизм. Л., 1991. С. 49—57. Уточним, что мы имеем в виду не овнешненные формы юродства, которые Бахтин считал выражением надчеловеческого эгоизма и гордыни, а юродство духовное и внутреннее. Современный биограф А. Ф. Лосева говорит в «Диалектике мифа» (1930): «Некоторые называют диалектический метод философствования, применявшийся с изощренностью и артистизмом в трудах ученого, клоунадой. Мне же хочется соотнести работу Алексея Федоровича в условиях сталинского режима с таким феноменом русской культуры, как юродство» (*Зверев Г.* Алексей Федорович Лосев (1893—1988) // Вестник РХД. Париж; Нью-Йорк; Москва, 1993. № 167 (I). С. 46). Напомним, что В. Зеньковский считал юродство истоком философского творчества в России. Не лишним будет вспомнить и предупреждение П. Флоренского: «Если во Франциске Ассизском были черты юродства, то францисканцы, ему подражающие, делают внешнее дело и ходят босиком как раз так же, как военный надевает свой мундир. <...> Есть юродство, т. е. настоящее юродство, а есть подделка под некоторых определенных юродивых, за отдаленностью времени уже безопасных миру и потому им признанных. <...> Когда некоторое поведение можно с уверенностью определить как юродство, это есть верный признак, что данное явление не есть юродство, а лишь имитация. Напротив, о настоящем юродстве можно лишь догадываться, ибо оно никогда не подходит под существующие мерки. То ли это безумие, то ли — особая мудрость, еще непонятная, — так воспринимается оно окружающими. <...> Таков именно был о. Алексей» (*Флоренский П. А.* Соч.: В 4-х т. М., 1996. Т. 2. С. 612).

¹⁹ *Гогтишвили Л. А.* Цит. соч. С. 133. Тема молчания обсуждается в книге В. С. Библера (С. 164). О богословских акцентах молчания см. цит. соч. Н. О. Лосского (С. 82, 237). См. также: *Саврамис Демосфен.* Сила религиозного (молитвенного) молчания // Вестник РХД. 1974. № III (I). С. 13—32; *Богданов К. А.* Очерки по антропологии молчания. Номо Тасенс. СПб., 1998; *Михайлова М. М.* Молчание как форма духовного опыта (Эстетико-культурологический аспект). Автореферат <...> канд. филос. наук. СПб., 1999 (библ.). Бахтин говорил о трех путях к авторскому молчанию: полифония Достоевского, путь Толстого к народным рассказам («примитивизм») и самопроговаривание самого бытия (Хайдеггер); намечен, правда, и четвертый путь — литература абсурда (Э, 354). Ср.: *Барт Р.* Смерть автора, 1968 // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 384—391.

²⁰ *Бибихин В. В.* Слово и событие... С. 152.

²¹ См.: «<...>Язык, который в значительной степени уже преднаходится художником слова, глубоко эстетизован, мифологичен и антропологичен, тяготеет к ценностному центру — человеку; отсюда эстетизм глубоко проникает все наше мышление, и философская мысль даже на своих высотах до сих пор пристрастно человечна; это оправдано, но лишь в известных границах, которые часто переступаются; и язык — или, точнее, мир языка — как бы имеет своего потенциального героя, который в жизненном высказывании актуализуется во мне и в другом, и лишь при специализации и отделении от других тенденций эстетическая направленность в ее отделении и борьбе с другими тенденциями начинает дифференцироваться, и выступает герой и его автор, и жизненное событие этой их дифференциации, борьбы и взаимоотношений переплескивается в законченное художественное произведение и застывает в нем» (ФП, 156).

²² *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987. С. 114. См. в другом месте: «Уже великие системы философии дают повод рассматривать философию как искусство построения целого из понятий, как некое искусство архитектоники, а в самом философе видеть архитектора-систематика, воздвигающего здание идей. Но иные из этих зодчих говорят о непосредственном созерцании мира и об усматривании в нем идей или его внутренних образов. Поэтому мы могли бы рассматривать философию как искусство построения мира и мировой истории из внутренних образов, которые в конечном счете суть смыслообразы, т. е. создают здание смыслов. Система философии и есть такое здание» (С. 148). Ср. «Философия есть искусство» (*Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. Л., 1991. С. 59).

²³ *Пришвин М. М.* Незабудки. М., 1968. С. 216. Далее — «Нез.».

²⁴ *Пришвин М. М.* Дневник 1931—1932 гг. // Октябрь. 1990. № 1. С. 160. См. там же запись от 12 февраля 1932 г.: «<...>В глубине личности спор о жертве (Троица) останется и будет накапливаться» (Там же. С. 162). От 20 апреля 1932 г.: «Лучший вид свободы изображен в “Троице” Рублева: умная беседа о жертве с последним согласным решением» (Там же. С. 167). Голгофа всякой смертной плоти трактуется Пришвиным в терминах общинно-жертвенной соборности: «Так не в том ли смысл смерти, чтобы мы между собой сближались, соединялись в единого человека в полной уверенности, что, когда все сольемся воедино, то тем самым исчезнет самый страх смерти, и тем самым кончается и умирает самая смерть» (Нез., 217).

²⁵ Мифологема «колыбель-гроб» занимает в русской классике обширное пространство от масонов и Пушкина («И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть») до Чехова («Ионыч») и Мандельштама («И вальс из гроба в колыбель, Переливающей, как хмель» <«За Паганини длиннопалым...», 1935>). На рубеже веков и в начале XX в. эту тему разрабатывает символизм. См. рецензию В. Брюсова на «*Cor ardens*» Вяч. Иванова с цитацией стихотворения, где «гроба поют о колыбели». Есть этот образ и у Брюсова («Была иль будет жизнь? И колыбель? И гроб?» («Париж», 1903), у Ф. Сологуба («Отдадимся могиле без спроса, Как малютка своей колыбели...» (Мы устали преследовать цели...)). Ср. у П. Флоренского: «Колыбель потому и колыбель, т. е. почка жизни, а не просто малая кровать, что она же и гроб» (Столп и утверждение Истины. М., 1914 (1990). С. 530). Снижение мотива см. в начале «Других берегов» В. Набокова. Герой «Чевенгура» А. Платонова, Захар Павлович мастерит детскую качалку-колыбель из гроба, а в «Котловане» Чикин отдает гроб малолетней девочке для устройства «постели на будущее время». Старинная мифологема могилы, чреватой новой жизнью, усилила свое присутствие в массовом сознании XX в. За гробом Ленина несли плакат: «Могила Ленина — колыбель человечества». Ср. описание похорон Николая I у современного прозаика: «Историк пишет: печальное шествие напоминало самые лучшие страницы из жизни Николая. Еще один, кн. Чернышев: могила Николая — колыбель человечества» (*Соснора В.* Николай. Эссе // Нева. 1990. № 10. С. 73). См. в *Доп.* рассуждения Бахтина о прозвище: оно, «как и имя, связано с рождением и смертью, но оно их сближает и сливает, превращает колыбель в гроб и гроб в колыбель» (СС-5, 101).

²⁶ Именно в этом смысле в *T* похоронная музыка смеховой смерти для Бахтина есть эстетика спасенной истории, а дело мыслителя заключается в сохранении «внезаходимой» безумию жизни позиции пластической скульптуры воскрешения из смерти. Для Голосовкера философия родилась в форме бегства от смерти: «Убегая от смерти, не понимая ее, и чем дальше, тем все сосредоточеннее, мучительней и трагичней мысль о ней и тем самым все более не понимая ее (ибо никакая наука не понимала смерти и примирила с нею мысль; ибо смерть делает мысль бессмыслицей и нет для мысли со смертью примирения), человек, борясь за существование, за свою жизнь, за свою мысль, устремлялся к вечной жизни, к бессмертию» (Цит. соч. С. 120). Для Бахтина важно поднять действительность предвечно гибнущего тварного мира до ранга эстетической человеческой реальности, в которой «художественно» экзистенцирует человечество. «Литература для него — это не одна из разновидностей искусства, но суть <...> искусство как человеческой деятельности. Человек там, где речь; речь там, где диалог; диалог — там, где литература. Во всяком случае, достроенный, бесконечно развитый, глубоко понятый диалог там, где существует — пусть потенциально представленная, — художественная литература»; «исследователь-гуманитарий выявляет, актуализирует этот смысл, достраивая любую речь до “произведения художественной литературы”... Вот смысл той переформулировки, в которой литературоведение есть единственное определение единственного дела жизни Бахтина» (*Библер*, 79, 80).

²⁷ Близкие М. Бахтину суждения о форме-умирании высказаны в философском фрагменте Н. Бахтина «Форма как ступень обреченности» (1928): «<...> Степень оформленности есть степень хрупкости. И то, что именно дает

вещи ее бытие, как именно этой вещи — то самое обрекает ее к уничтожению. Так что во всех планах бытия обнаруживается все тот же закон: каждый шаг к определенности, каждый шаг к совершенству есть шаг к гибели. Индивидуальность — последняя, окончательная определенность — есть тем самым чистейшая обреченность, чистейшее отрицание вечности». Четыре собеседника полилога Н. М. Бахтина «Во славу Смерти» сходятся на том, что смерть придает живущему «законченную форму» (*Бахтин Н.* Философское наследие // М. М. Бахтин и философская культура XX века (Проблемы бахтинологии. Вып. 1): В 2 ч. СПб., 1991. Ч. 2. С. 125, 127. Публикация О. Е. Осовского).

²⁸ Ильин В. Н. 1) Профанация трагедии (Утопия перед лицом любви и смерти) // Путь. Париж. 1933. Т. 40. С. 54—65 (перепечатку см.: *Ильин В. Н.* Эссе о русской культуре. СПб., 1997. С. 116—128); 2) Великая Суббота (О тайне смерти и бессмертия) // Там же. 1938. Т. 57. С. 48—57; 3) Воскресение Христово, новая тварь и суд миру // Вестник РХД. 1950. (I—II). С. 13—17.

²⁹ См.: *Морозов М.* Перед лицом смерти. СПб., 1908; ср.: *Горский А. К.* Перед лицом смерти. Б/м., 1928.

³⁰ *Федотов Г. П.* О смерти, культуре и «Числах» (1931) // *Федотов Г. П.* Лицо России. Париж, 1967. С. 328.

³¹ См. трактат И. И. Лапшина, опубликованный с комментариями А. Ф. Сивака: «*Ars moriendi*» (Вопросы философии. 1994. № 3; ср.: *Савонарола.* Проповедь об искусстве хорошо умирать // Вестник РХД. 1981 (III—IV). № 135. С. 99—124). См. также главу «Образ смерти» в книге Й. Хейзинги «Осень Средневековья» (М., 1988).

³² Обратим внимание читателя на присутствие в православной эстетике концепции смерти заживо в монашестве, что преобразует биографию в житие («художество художеств» — в святоотеческой терминологии): «Житие человека есть раскрытие, утверждение и обретение его “вечного”, а биография — описание “временного”. <...> Житие уподобим “иконе”, а биографии портрету. Житие есть мощи, биография — труп. <...>. Элементы “биографии” не только могут присутствовать в “житии”, но как раз именно “житие” собирает эти элементы с особой скрупулезностью и детальностью, <...> — почему житие является часто столь ценным, хотя требующим своеобразного такта в пользовании историческим источником. В житии детали эти осмысливаются высшим смыслом, становятся ценностями, подобно мельчайшим частицам мощей святого и вообще всяким реликвиям от него. Иконность, которая есть энтелехия портретности (биография), преображает последнюю, осмысливает ее, фиксируя всегда готовые разбежаться, рассыпаться детали в одно смысловое целое. В житии-иконе — те же детали, тот же материал, что и в биографии портрет, но только расположены и освещены по-иному. В житии-иконе, согласно слову Апостола, “все благообразно и по чину бывает”. Наоборот, в биографии, поскольку она только биография, <...> не трудно усмотреть черты трупного распада <...>. Перед нами святость вырисовывается теперь как высшая прочность, неистребимая вечность и совершеннейшая красота украшенной через преобразование подвигом и победившей его “естественных пропорций” и “естественных канонов” красоты человека в его энтелехийности. <...> Тот, кто подвигом стяжал святость и с нею блаженство, тот делается по-новому “красивым”. <...> Свя-

тость есть мир бесконечного разнообразия подлинной, извечной, всегда новой красоты под общим куполом блаженства сияющей. Купол этот — есть купол Нового Завета» (*Ильин В. Н.* Иночество и подвиг // *Путь.* Париж, 1926. Т. 4. С. 56). См.: *Брейкин О. В.* 1) М. М. Бахтин и Й. Хёйзинга: Две версии позднесредневекового образа Смерти // *Бахтинский сб.* — II. Бахтин между Россией и Западом. М., 1991. С. 212—220; 2) Происхождение сакрального образа смерти // *Философия М. М. Бахтина и этика современного мира.* Саранск, 1992. С. 27—33. См. также сборники «*Фигуры Танатоса*» (Вып. 1—6. СПб., 1991—1998); *Лаврин А.* Хроника Харона. Энциклопедия смерти. М., 1993; *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992; *Смерть как феномен культуры.* Сб. статей. Сыктывкар, 1994; *Жизнь. Смерть. Бессмертие.* Матер. научн. конф-ции. СПб., 1993; *Исупов К. Г.* Русская философская танатология // *Вопросы философии.* 1994. № 3. С. 106—114; *Демичев А.* Дискурсы смерти. СПб., 1997.

³³ См.: *Антон Крайний* (З. Н. Гиппиус). Я — не-Я // *Новый путь.* 1903. № 7; *Апресян Р. Г.* Проблема «другого Я» и моральное самосознание личности // *Филос.* науки. М., 1986. № 6; *Бердяев Н. А.* Я и мир объектов. Париж, 1934; *Бибихин В. В.* К метафизике Другого // *Начала.* М., 1992. № 3. С. 52—66; *Булгаков С. Н.* Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1917 (1994); *Булыгина Т. В.* Я, ты и другие в русской грамматике // *Res philologica.* Филологические исследования памяти акад. Г. В. Соколова. М.; Л., 1990. С. 111—126; *Бухаркин П. Е.* Образ «другого» в русской культуре и мифологема Империи // *Вече.* СПб., 1995. Вып. 4. С. 5—19; *Бубер М.* Я и Ты. М., 1993; *Введенский А.* О пределах и признаках одушевления. СПб., 1882; *Гадамер Г.-Г.* Неспособность к разговору // *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991; *Горичева Т. М.* Бог как Другой // *Ступени.* СПб., 1992. № 2. С. 5—13; *Гарднер К.* Между Востоком и Западом. М., 1993; *Друскин Я. С.* Я и ты: Ноуменальное отношение // *Друскин Я. С.* Вблизи вестников. Вашингтон, 1988. С. 187—179; *Исупов К. Г.* Одиночество в Другом (С. Кьеркегор наедине с собой) // *Кьеркегор и современность.* Минск, 1996; *Кузин И. В.* Кафкианское непризнание Другого и интересубъективность (Критика чистого социального воображения) // *Социальное воображение.* Матер. научн. конф. 17 янв. 2000 г. СПб., 2000; *Лапшин И. И.* Проблема чужого «я» в новейшей философии. СПб., 1910; *Лосский Н. О.* Что не может быть создано эволюцией? // *Современные записки.* Париж, 1927. Т. 33. С. 255—269; *Махлин В. Л.* 1) Я и Другой (Истоки философии «диалога» XX века). СПб., 1995; 2) Я и Другой: к истории диалогического принципа в философии XX в. М., 1997; 3) Другой // *Бахтинский тезаурус.* М., 1997; 4) Философская парадигма М. М. Бахтина и смена парадигмы в гуманитарном познании. Дисс. <...> докт. филос. наук. М., 1997; *Мейер А. А.* Заметки о смысле мистерии (Жертва), 1933 // *Мейер А. А.* Философские сочинения. Париж, 1982; *Наторп П.* Культура народа и культура личности. СПб., 1912; *Несмелов В. Н.* Наука о человеке: В 2 т. Казань, 1896; *Мандельштам О.* О собеседнике // *Аполлон.* 1913. № 2. С. 49—54; *Розеншток-Хюси О.* Речь и действительность. М., 1994; *Соловьев В. С.* Собр. соч. Изд. 2-е. СПб., 1912. Т. 7. С. 125; *От Я к Другому: Сборник переводов по проблемам интересубъективности, коммуникации, диалога.* Минск, 1997; *От Я к Другому. Проблемы социальной онтологии в постклассической философии.* Минск, 1998; *Толстой Л. Н.* ПСС: В 90 т. М., 1937. Т. 87. С. 10; *Ухтомский А. А.* 1) Письма // *Пути в незнаемое.* М., 1973; 2) *Интуиция совести.* СПб., 1996; *Флорен-*

ский П. А. Столп и утверждение Истины. М., 1914; Франк С. Л. 1) Мистическая философия Розенцвейга // Путь. 1926. № 2; 2) Непостижимое, 1939 // Франк С. Л. Соч. М., 1990; Шпет Г. Г. Сознание и его собственник // Сборник Г. И. Челпанову. Статьи по философии и психологии. М., 1916; Штейнберг А. З. Система свободы Достоевского, 1923. Париж, 1980.



I

**В КРУГУ
ЕДИНОМЫШЛЕННИКОВ**



<М. М. БАХТИН>

Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924—1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского

Публикуемые лекции и выступления М. М. Бахтина 1924—1925 гг. не только добавляют новые материалы к наследию русского мыслителя, но и позволяют более определенно судить о важнейшем направлении отечественной мысли нашего века — Невельской школе философии.

В последние годы была завершена начатая в 1975 г. публикация ранних сочинений М. М. Бахтина конца 1910-х — начала 1920-х годов из архива философа*. В эти же годы, преимущественно при изучении биографии М. М. Бахтина, был получен ряд свидетельств о Невельской школе**. Таким образом, появилась

* *Бахтин М. М.* 1) Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 6—71. Далее — *ПСМФ*; 2) Искусство и ответственность // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 5—6 (первая печатная работа М. М. Бахтина, появившаяся в 1919 г.). Далее — *ИО*; 3) Автор и герой в эстетической деятельности // Там же. С. 7—180. Далее — *АГ*; 4) К философии поступка // *Философия и социология науки и техники: Ежегодник, 1984—1985.* М., 1986. С. 82—138. Далее — *ФП*; 5) Автор и герой в эстетической деятельности (фрагмент первой главы) // Там же. С. 138—157. Далее — *АГф*.

** Эти свидетельства в большей части приведены в книге К. Кларк и М. Холквиста. См.: *Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin.* Cambridge (Mass.); L., 1984. Характеристика атмосферы дружеских беседований Невельской школы и наблюдения об общем направлении размышлений основных ее представителей даны в предисловии к публикации: М. М. Бахтин и М. И. Каган (По материалам семейного архива). Публикация К. Невельской // *Память: Исторический сборник.* Париж, 1981. Вып. 4. С. 250. Далее — *БуК*.

возможность очертить жизненный круг тех лет и умственную обстановку, в которой создавались ранние труды М. М. Бахтина.

Однако насколько правомерен сам термин «Невельская школа философии»? По свидетельству И. И. Канаева, И. И. Соллертинский относил М. М. Бахтина, Л. В. Пумпянского, М. И. Кагана и себя к «Невельской школе философии». Таким образом, по крайней мере у младшего представителя Невельской школы (И. И. Соллертинский — ученик Л. В. Пумпянского и М. М. Бахтина) имелось сознание принадлежности к кругу единомышленников — важнейший конститутивный признак философской школы. Объединяло же Невельскую школу не столько единство в решении философских проблем (все ее главные представители — оригинальные мыслители), сколько общность в их постановке и обсуждении, а также в определенной степени принадлежности к общей философской традиции. Более того, сама форма существования Невельской школы — более или менее регулярные собеседования кружка философов с чтением и обсуждением рефератов и своих трудов — предполагала полемику, отстаивание своей точки зрения.

Название школы связано с городом Невелем, где в 1918 г. оказались вместе три ведущих ее представителя: приехавший в начале лета из Петрограда Михаил Михайлович Бахтин (1895—1975), уже находившийся в Невеле некоторое время Лев Васильевич Пумпянский (1891—1940) и вернувшийся из Германии домой Матвей Исаевич Каган (1889—1937), ученик Германа Когена (1842—1918), знаменитого главы Марбургской школы философии.

Деятельность Невельской школы продолжалась с перерывами с 1918 по, скорее всего, 1927 г., когда, вероятно, и прекратились постоянные собеседования. Наиболее важным и определяющим периодом в истории школы, когда, по-видимому, и сформировались оригинальные концепции каждого из трех главных ее представителей, был собственно невельский период 1918—1919 гг. Это был единственный период в жизни школы, когда М. М. Бахтин, М. И. Каган и Л. В. Пумпянский постоянно виделись и общались. Тогда же в собеседованиях принимали участие Мария Вениаминовна Юдина (1899—1970), Борис Михайлович Зубакин (1894—1937), Валентин Николаевич Волошинов (1896—1934) и некоторые другие. Затем занятия Невельской школы продолжились в Витебске, куда осенью 1919 г. перебрался Л. В. Пумпянский, а в 1920 г. и М. М. Бахтин, но, вероятно, ненадолго, так как уже в 1920 г. М. И. Каган преподает в Орловском университете, а Л. В. Пумпянский с осени 1920 г. находится в Петрограде.

де. В Витебске к кружку философов примкнули Павел Николаевич Медведев (1891—1938) и Иван Иванович Соллертинский (1902—1944). Об активной внешней, культурно-просветительской деятельности представителей школы в эти годы можно получить достаточно полное представление по публикациям в невеликой газете «Молот», невеликом журнале «День искусства» (где помимо статьи М. М. Бахтина «Искусство и ответственность» напечатаны три заметки М. И. Кагана; Л. В. Пумпянский в этот момент был уже в Витебске), «Известиях» Витебского Совета, витебском журнале «Искусство». Список публичных лекций, прочитанных ими в Витебске, нашелся в архиве И. И. Соллертинского*. В 1922—1923 гг., когда в Петроград из Москвы на некоторое время приехал М. И. Каган, принявший вместе с Л. В. Пумпянским активнейшее участие в работе Вольной философской ассоциации, заседания школы возобновляются, но уже без М. М. Бахтина. С этого времени серьезнейшим участником философских собеседований становится Михаил Израилевич Тубьянский (1893—1943); начинают посещать заседания поэт Константин Константинович Вагинов (1899—1934), биолог Иван Иванович Канаев (1893—1983). В очередной раз деятельность школы возобновляется, но уже без М. И. Кагана, когда весной 1924 г. вслед за остальными друзьями в Ленинград из Витебска приезжает М. М. Бахтин. Публикуемые лекции и выступления М. М. Бахтина относятся к этому, ленинградскому, периоду в истории школы. Представить же то, как проходили эти философские занятия, можно по отрывку из письма Л. В. Пумпянского, посланного М. И. Кагану в Москву в 1926 г.: «Дорогой Матвей Исаевич... Я чрезвычайно заинтересован Вашими работами о Пушкине. Такой глубокий ум, как Ваш, на самый знакомый предмет всегда прольет новый свет. — Вы очень нам недостааете (извините галлицизм) весь этот год — все эти годы, но в этом году в особенности, *п<отому> ч<то>* мы упорно занимаемся теологией. — Круг наших теперешних друзей тот же: М. В. Юдина, Мих. Мих. Бахтин, Мих. Изр. Тубьянский и я. Поверьте, не раз восклицаем мы: как жаль, что нет *М<атвея> И<саевича>*, он помог бы распутать этот вопрос! — Около Рождества у нас был план пригласить Вас к нам гостить. Мы хотели выслушать чтение Ваших новых работ, узнать Ваше мнение о теологических вопросах, занимающих нас; потом мы узнали, что Вы связаны службой и вдруг приехать — без заблаговременного уговора, не можете. —

* *Михеева Л. И. И. Соллертинский: Жизнь и наследие. Л., 1988. С. 28—29.*

Ничего, наше от нас не уйдет, великие споры и ночная беседа нас ожидают. Оживим и воспоминания о чудных тех временах (“Милостивые Государыни, Милостивые Государи, дорогой Михаил Михайлович”), которые очень любит вспоминать М<ария> В<ениаминовна>» (*БиК*, 265—266).

Естественно предположить, что и в длительные промежутки между беседами и даже после их прекращения представителей Невельской школы на протяжении долгого времени объединяло возникшее еще в Невеле общее пространство мысли, где обязательно присутствовала заинтересованность во мнении другого, его возможном несогласии и одобрении. Лучшим подтверждением этому было бы наличие в их работах взаимных ссылок и их характер. Таких ссылок, хотя они и имеются, все же слишком мало. Более определенно об этом свидетельствуют сами представители Невельской школы. В письме от 7 августа 1936 г. М. И. Каган сообщает С. И. Каган: «Буду сейчас читать одну работу Михаила Михайловича — “О слове в романе”. Он дал мне ее в рукописи. Судя по началу, в ней мысль, сходная с той, которую я высказывал когда-то в статье о Тургеневе... У меня эта мысль — замечание мимоходом... У Михаила Михайловича все значительно, развернуто» (*БиК*, 268)*. Поясним лишь, что М. М. Бахтин и М. И. Каган не виделись много лет, а работа М. М. Бахтина** была написана в кустанайской ссылке, где он находился с 1930 по 1936 г. М. М. Бахтин рекомендовал обратиться к написанной за пятьдесят лет до этого и оставшейся неопубликованной книге Л. В. Пумпянского о Гоголе. В книге Л. В. Пумпянского о Гоголе содержится, между прочим, первая в истории Невельской школы философия смеха***, которая была создана в 1930-е годы М. М. Бахтиным в его книге о Рабле. Наконец, об этом говорит и наличие «общих идей» в работах представителей школы. Так, нетрадиционное использование в книге Л. В. Пумпянского «Достоевский и античность» (Пг., 1922; доклад 2 октября 1921 г.) понятий «автор» и «герой», близкое их пониманию у М. М. Бахтина, является, скорее всего, оригинальным развитием — для

* См. также: Обзор публикации материалов из архива М. И. Кагана в газете «Мордовия», 24 июля 1988 г. // Вопросы литературы. 1989. № 7.

** *Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72—233.*

*** *Пумпянский Л. В. 1) Гоголь // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1984. Вып. 664. С. 125—137. 2) Вечера на хуторе близ Диканьки; О «Записках сумасшедшего» Н. В. Гоголя // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин, 1986. С. 100—126.*

данного доклада — идей, которые методически разрабатывались в ранних трудах М. М. Бахтина. Ни в первом — еще невелинского периода — наброске доклада о Достоевском, ни в других работах Л. В. Пумпянского конца 1910-х — начала 1920-х годов подобного использования этих терминов еще не встречается.

Очертить же общее направление Невельской школы философии, нам представляется, пока невозможно, поскольку это будут в основном отрицательные характеристики, например, Невельская школа выступала против метафизики и позитивизма, в частности, против формального метода, против несистематического философствования и т. п. Более ясной представляется философская традиция Невельской школы (что не исключает пристального внимания и к другим течениям мысли): Кант, неокантианство — в особенности Марбургская школа, глава последней — Г. Коген *. Можно даже сказать, что деятельность Невельской школы по крайней мере до середины 1920-х годов протекала в рамках проблематики философии Г. Когена. Что же касается филиации идей школы, конкретной истории ее периодов, в частности, важнейшего из них — невелинского, то об этом можно судить лишь предположительно. Связано это с тем, что труды представителей школы сохранились крайне неравномерно. Мало что может добавить нам и тематика культурно-просветительских докладов, известная по периодике тех лет, ибо она свидетельствует скорее о широте и глубине интересов, чем об общем направлении школы. Однако, невзирая на неравномерность сохранившихся работ, можно попытаться, используя некоторые материалы из архива Л. В. Пумпянского и другие источники, уяснить предмет невелинских бесед 1918—1919 гг., определить их значение для последующей деятельности каждого из их участников, выявить их отношение к указанной общей философской традиции. В последнем случае, возможно, более плодотворным было бы последовательное сопоставление их взглядов со всеми главными течениями философской мысли начала XX в.

В предуведомлении «От автора» к своей работе о философии истории, датированном 21 мая 1921 г., М. И. Каган приводит суждения об этой работе Н. И. Конрада, И. А. Ильина, Г. Г. Шпета, Вячеслава Иванова и сообщает, что «статья написана два года тому назад» **. Следовательно, статья была создана в Невеле в

* Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. P. 54—62.

** Каган М. И. Как возможна история? (Из основных проблем философии истории) // Записки Орловского гос. ун-та. Орел, 1921. С. 137—192.

1919 г., и первыми ее заинтересованными слушателями были, по обычаю, члены Невельского кружка. Статья М. И. Кагана, посвященная памяти Г. Когена *, датирована 1920 г., т. е. была создана в самом конце невелинского периода. Понятийная система этих работ М. И. Кагана сохраняется на протяжении всего его творчества, как это видно по записи одного из его выступлений, сделанной Л. В. Пумпянским в 1923 г. во время петроградских собеседований, и по статье о пушкинских поэмах 1937 г. ** Эта статья вообще не может быть понята без учета работ невелинского периода.

Книгу Л. В. Пумпянского 1922 г. «Достоевский и античность», в которой содержатся историософские суждения о судьбах русской литературы, получившие отражение во всех его последующих работах, можно рассматривать как итог размышлений невелинского периода, о чем свидетельствуют сохранившиеся в его архиве работы лета 1919 г.: доклад «Достоевский как трагический поэт», «Краткий доклад на диспуте о Достоевском», работа о «Гамлете», «Смысл поэзии Пушкина». К лету 1919 г. относится и набросок теории комического — «Опыт построения релятивистической действительности по “Ревизору”», к которому восходит книга о Гоголе 1922—1925 гг.

Из ранних работ М. М. Бахтина к невелинскому периоду относится только заметка 1919 г. «Искусство и ответственность». И хотя все остальные ранние работы М. М. Бахтина написаны в 1921—1924 гг., с несомненностью можно утверждать, что их идеи во многом восходят к невелинскому периоду.

К. Кларк и М. Холквист, с большой проницательностью назвав главу своей книги о ранних работах М. М. Бахтина «Архитектоника ответственности», справедливо объединили при анализе заметку 1919 г. с работами 1921—1924 гг. ***

Когда М. И. Каган говорит, что философия Марбургской школы, а значит, и Г. Когена, — «современная потребность исторического пути философии» ****, то это не просто дань уважения памяти учителя, который оценил первые труды своего ученика и соратник которого — П. Наторп способствовал появлению двух статей М. И. Кагана, интернированного в Германии в Первую

* Каган М. И. Герман Коген // Научные известия. М.: Академический центр Наркомпроса, 1922. Сб. 2. С. 110—124.

** Каган М. И. О пушкинских поэмах // В мире Пушкина. М., 1974. С. 85—119.

*** Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. P. 54, 63.

**** Каган М. И. Герман Коген. С. 123.

мировую войну как российского подданного, в немецкой философской периодике*.

Можно предположить, что, поскольку статья была написана по завершении невелинского периода, это суждение о философии Г. Когена разделяли все представители Невельской школы. Об их действительной потребности в философии Г. Когена говорит тот факт, что в письме, относящемся к ноябрю 1921 г., М. М. Бахтин просит М. И. Кагана выслать книгу Г. Когена об этике Канта, необходимую ему для завершения работы «Субъект нравственности и субъект права» (*БиК*, 262)**. Можно также предположить, что сформулированные в статье М. И. Кагана основные проблемы философии Г. Когена выкристаллизовались именно в невелинских обсуждениях.

Более всего об отношении представителей Невельской школы к философии Г. Когена свидетельствуют их работы. Терминологический аппарат Марбургской школы, прежде всего Г. Когена, используется в них как общепринятый, не нуждающийся в разъяснениях. Это относится к таким понятиям, как «данность и заданность», «проблема», «цель» («телеология»), «единство» (сознания, познания, бытия и т. п.), «поступок», «ответственность», «соотношение Я и Другого», «незавершенность» (познания) и т. д.

Однако это было критическое освоение философии Г. Когена при создании собственных оригинальных философских концепций. Подобно тому, как Г. Коген ревизовал Канта, перетолковал и исключив ряд его понятий, невелинские когенианцы ревизовали Когена. Впрочем, все выдающиеся ученики Г. Когена вышли за пределы его философии. У невелинских последователей Г. Когена этот выход к новой проблематике был столь же ярким. В статье о философии истории М. И. Каган обосновывает особый род действительности — исторической, М. М. Бахтин в работе, озаглавленной публикатором «К философии поступка», описывает особую действительность — бытие события ответственного поступка. Поэтому некоторые понятия, прямо восходящие к Когену, получают в работах представителей Невельской школы но-

* *Kagan M.* Zur Logik der elementaren mathematischen Rechenoperationen // Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. 1915; Versuch einer systematischen Beurteilung der Religiosität in Kriegszeit // Archiv für systematische Philosophie. 1916. Bd. 22. H. 1. S. 31—53.

** Самому названию этой работы М. М. Бахтина можно подыскать какое-либо место у Г. Когена. См., например: *Cohen H.* Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin, 1912. Bd. 1. S. 395.

вый смысл. Так, заметку М. М. Бахтина «Искусство и ответственность» можно рассматривать как парафраз философии Г. Когена, вернее, некоторых тем его «Этики чистой воли». Вместе с тем особое употребление понятия «ответственность» в других ранних работах М. М. Бахтина позволило К. Кларк и М. Холквисту считать это понятие ключевым для всего периода 1919—1924 гг. В кантианской традиции юридическое понятие «ответственность» связано с понятиями «вменяемость» и «вина». В конце XIX — начале XX вв. понятие «ответственность» постепенно обособляется и помимо философии права начинает применяться в этике. В качестве нравственной категории его использует, например, Г. Зиммель, имя, не безразличное для М. М. Бахтина: «...каждое актуальное долженствование оформлено и обусловлено всеми моментами пережитой до сих пор жизни. Уже в долженствовании... каждого отдельного поступка лежит ответственность за всю нашу историю» *. В «Этике чистой воли» Г. Коген наряду со свойственным его системе юридическим истолкованием понятия «ответственность» использует его и как этическую категорию при определении индивидуальной ответственности **. Для М. М. Бахтина понятие «ответственность» имеет уже только нравственный смысл. Подобное же истолкование встречается и у М. И. Кагана: «...героизм культуры требует от нас индивидуальной ответственности в нашей работе пред культурой и историей. Ответственность эта возможна в нашем скромном устанавливании себя в нужде» ***.

Работы и заметки Л. В. Пумпянского лета 1919 г. показывают, что проблема ответственности была в центре невеликих дискуссий этого времени. Более того, сама постановка этой проблемы М. М. Бахтиным вызвала появление этих работ Л. В. Пумпянского, столь важных для всего последующего его творчества. В «Кратком докладе на диспуте о Достоевском» Л. В. Пумпянский задается вопросом, как могли бы состояться герои Достоевского: «На каких путях слуга может быть слугой, не становясь лакеем?» — и отвечает: «На путях Гринева, не Карамазова-отца: на путях ответственности». Здесь понятие ответственности уже полностью лишено юридического смысла. Заканчивается доклад обращением к М. М. Бахтину: «А Вы, дорогой М<ихаил> М<ихайлович>... проследите, анализируйте, приправьте». Это важ-

* *Зиммель Г.* Индивидуальный закон: К истолкованию принципа этики // Логос. СПб.; М., 1914. Т. 1. Вып. 2. С. 247. Ср.: С. 244—249.

** *Cogen H.* Ethik des reinen Willens. Berlin, 1904. S. 338—352.

*** *Каган М. И.* Как возможна история?.. С. 179.

ное свидетельство того, что замысел книги М. М. Бахтина о Достоевском восходит, по крайней мере, к 1919 г., т. е. к невельскому периоду.

Прямо к проблеме ответственности относится следующая заметка Л. В. Пумпянского:

«Ответ на задачу, поставленную М<ихаилом> М<ихайловичем>».

1. Логические условия нравственной реальности им установлены безошибочно и сводятся к слову: ответственность.

2. Но каковы условия этих условий, т. е. на каких путях, т. е. где (*ubi, quo loco*) * искать возможного их осуществления?

3. Во-первых, эти пути есть и нравственная реальность есть, потому что в противном случае... Декарт...

4. Во-вторых, действительное бытие, как сплошь обоснованное, не может быть, не будучи от века, т. е. не *предшествуя* метафизически всякому иному бытию; итак, оно всегда было, есть и будет; оно только не совершеннейшая, но единственная реальность; (оно было до грехопадения, перешло в невидимое состояние, благодаря ему, становится все очевиднее с середины исторического процесса и воцарится снова с окончанием его).

5. Но где же искать нравственное бытие? Так как оно (по объясненному выше) невидимо, то, как ни старайся, его не увидишь (исключается адекватная вера, та, что движет горами), а нужно искать косвенных путей.

6. Так как нравственная реальность не только есть, но есть единственно, всякое другое бытие живет лишь соотносительно ей... Даже релятивизм... Тем более символизм живет как символизация истинной реальности *и не иначе*... Следовательно, в символах мы можем найти доступную азбуку реального (лат. транскрипция санскрита!). Итак, в мир символов!

7. Ищутся условия ответственности реального? Обратимся к условиям ответственности символической!»

С содержанием этой заметки связана работа Л. В. Пумпянского «Опыт построения релятивистической действительности по “Ревизору”», которая начинается словами: «Все помнят прошлое, установленное нами... Условия серьезной действительности были установлены М<ихаилом> М<ихайловичем>. Пересказ. — Однако, как связать?.. Где ростки будущего в самих недрах релятивизма? Как безответственный может стать ответственным? — Вот над чем я думал, усвоив взгляды М<ихаила> М<ихайловича>». Заканчивается работа словами глубокой

* Где, в каком месте (*лат.*).

благодарности М. М. Бахтину. И в еще одном наброске обращается Л. В. Пумпянский к этим темам:

«Вступление

1. В прошлый раз анализ «Ревизора» показал нам... <...>

2. Вы помните ход мыслей М<ихайла> М<ихайловича>... На известной ступени истории мира рождается символ... и претерпевает следующую неизбежную судьбу: I... ii... Но у М<ихайла> М<ихайловича> недоставало III-й ступени, неизбежно вытекающей из II-й: расширение символизации связано с ослаблением символ<ической> силы... Символизирующее перестает покоряться символизируемому и намечается рождение его самостоятельной жизни... Неизбежна минута уравнивания обоих начал, мертвая точка \pm , III-я эпоха символ<ического> мира... Ее поэт — Пушкин...

3. С общей точки зрения важнее всего была характ<еристи<ка> I-го периода, незыблемости монументальных символов... Но... <...>»

Из приведенных материалов видно, что вопросы, поставленные в заметке М. М. Бахтина «Искусство и ответственность», напечатанной в журнале «День искусства» 13 сентября 1919 г., активно обсуждались на протяжении летних месяцев 1919 г. По мнению К. Кларк и М. Холквиста, в заметке, а также, добавим, в материалах 1919 г. Л. В. Пумпянского, уже представлены темы того свода ранних работ М. М. Бахтина по моральной философии, который они назвали «Архитектоника ответственности» *. И действительно, обусловленная ответственностью нравственная реальность (или действительное бытие, или нравственное бытие, или серьезная действительность) последовательно обоснована в труде «К философии поступка», где она в полном соответствии с любовью М. М. Бахтина «к многообразию терминов к одному явлению» (Э, 360) также получает множество определений, свидетельствующее здесь скорее о сложности и необычности предмета философствования. Отмеченное в заметке механическое соединение в личности трех областей культуры — науки, искусства и жизни (ИО, 5), соотносится с суждениями о кризисе современного поступка, об образовавшейся бездне между мотивом поступка и его продуктом (ФП, 123). Гарантирует внутреннюю связь элементов личности единство ответственности (ИО, 5), и ответ на вопросы Л. В. Пумпянского — как возможно осуществление условий нравственной реальности, как безответственный может

* Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. P. 57.

стать ответственным — состоит в том, что «личность должна стать сплошь ответственной» (ИО, 5—6). Возможность же такого долженствования в том, что «единственность» наличного бытия — нудительно обязательна, является фактом «моего не-алиби в бытии» (ФП, 112), поскольку «я есть действительный, незаменимый и потому должен осуществить свою единственность... Долженствование впервые возможно там, где есть признание факта бытия единственной личности изнутри ее, где этот факт становится ответственным центром, там, где я принимаю ответственность за свою единственность, за свое бытие» (ФП, 113).

Особенно важен поставленный Л. В. Пумпянским вопрос о способах обнаружения нравственного бытия. Сам Л. В. Пумпянский, судя по приведенным материалам, предлагает решение в русле идей позднего символизма Вяч. Иванова, чьи теоретические построения, кстати, высоко ценили все представители Невельской школы: «В символах мы можем найти доступную азбуку реального». М. М. Бахтин скорее всего не мог согласиться с подобным символическим истолкованием, ибо, по его словам: «Ориентировать поступок в целом единственного бытия-события вовсе не значит перевести его на язык высших ценностей, только представлением или отображением оказывается то конкретное реальное участное событие, в котором непосредственно ориентируется поступок» (ФП, 121). Поэтому рассуждения М. М. Бахтина о ступенях символизации изложены, возможно, в понятиях самого Л. В. Пумпянского.

По-своему отвечает на этот вопрос М. И. Каган, если предположить, что поставленную им проблему «субъективной сознательности» или «онтологической субъективности» можно соотнести с проблемой нравственной реальности, т. е. мира поступающего сознания, у М. М. Бахтина. М. И. Каган пишет, исходя из тезиса Г. Когена о единстве сознания культуры, что изучающая субъективное сознание «идеалистическая психология должна иметь перед собою систему всей объективной культуры, чтобы в пафосе ее исторической жизни дойти до специфической проблемы субъективного сознания, субъективного индивидуума»*. Подобный подход к «живому сознанию», с точки зрения культурных ценностей, М. М. Бахтин обсуждает и признает недостаточным (ФП, 107—108).

Ответ М. М. Бахтина вытекает из существа установленной им нравственной реальности. Поскольку мир единого и единствен-

* Каган М. И. Герман Коген. С. 122—123.

ного бытия-события «принципиально неопределим ни в теоретических категориях, ни в категориях исторического познания, ни эстетической интуицией» (ФП, 94), то он может быть лишь участно описан, может быть дана лишь его феноменология (ФП, 105). Причем это описание достигается не средствами теоретической терминологии, а с помощью языка во всей его полноте, но и в этом случае «полная адекватность недостижима, но всегда задана» (Там же). Вместе с тем описание «единственного действительно акта — поступка и автора его, теоретически мыслящего, эстетически созерцающего, этически поступающего» (ФП, 102) можно провести путем анализа «мира эстетического видения <...> который своей конкретностью <...> из всех культурно-отвлеченных миров (в их изоляции) ближе к единому и единственному миру поступка» (ФП, 128). Такое феноменологическое описание «высшего архитектурного принципа действительно мира поступка — конкретного, архитектурно-значимого противопоставления я и другого» (ФП, 137) было осуществлено М. М. Бахтиным с помощью понятий «автор» и «герой» в работе «Автор и герой в эстетической деятельности».

Но могло ли в пределах системы Г. Когена, если оставить в стороне другие возможные источники размышлений М. М. Бахтина, состояться открытие нравственной реальности, столь отличающейся от понятия «нравственная действительность» марбургского философа, а это, бесспорно, философское открытие, как и введение понятий автора и героя. Что касается возможности нового рода бытия *, то Г. Коген обосновывает, например, особое бытие человека и государства (Там же), эстетическое бытие (119) и даже особый род эстетического сознания (120). Что касается основной проблемы философской эстетики, то ею, по Г. Когену, «является человек природы и природа человека в их единстве» (119). Возможность применения эстетических категорий в эстетике связана с тем, что содержанием эстетического сознания является нравственность **. Что касается проблемы одного-единственного бытия ***, то философия Г. Когена, следующая традиции ветхозаветного монотеизма, соотносит именно с ним проблему единства единичного индивидуума. Единичный индивидуум как таковой есть индивидуум религии (Там же). Индивидуум, находящийся в постоянном соотношении с Богом (122), это индивидуум соотношения одного-единственного религиозного несравнен-

* Там же. С. 118.

** *Cohen H. Ethik des reinen Willens. S. 452.*

*** *Каган М. И. Герман Коген. С. 121.*

ного бытия (123), а не индивидуум логики, биологии, этики, социальная личность, индивидуум искусства (121—122). Но сколько бы ни были побудительны идеи Г. Когена, в конце концов он оказывается представителем той теоретической философии, которая не может найти путей к нравственной реальности. И, — скорее всего, М. М. Бахтин имел в виду Г. Когена, определившего в «Этике чистой воли» поступок как основную проблему этики*, когда писал, что «принцип формальной этики вовсе не есть принцип поступка, и принцип возможного обобщения уже свершенных поступков в их теоретической транскрипции» (ФП, 102).

Так в размышлениях над проблемами неокантианской философии создается М. М. Бахтиным христианская антропология, описывающая условия бытия человека в мире, «где совершилось событие жизни и смерти Христа в их факте и их смысле» (ФП, 94); принципы этого мира, недоступные для теоретической этики, отображены «смыслом всей христианской нравственности» (ФП, 138).

Это происхождение философии М. М. Бахтина обусловило и его особое место в истории русской мысли. Отличие М. М. Бахтина от его современников — русских религиозных философов, помимо хорошо известной настороженности последних к Канту и неокантианству, наиболее явственно представлено в оценках конкретных явлений культуры. Если П. А. Флоренский, исходя из соответствия явления признанной безусловной ценности, определяет любимую им поэзию Блока как бесовидение, а А. Ф. Лосев смех Рабле — как сатанизм, то М. М. Бахтину в его оценках свойственно доверительное приятие (лекции о Блоке в записи Р. М. Миркиной, книга о Рабле), следующее из всего существа его философии.

Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924—1925 гг., тесно связанные со всем кругом проблем его ранних трудов, имеют важнейшее значение для характеристики его творческой деятельности после приезда в Ленинград. Не менее важны эти записи лекций и выступлений М. М. Бахтина и для истории Невельской школы, для уяснения проблематики ее ленинградских собеседований, о которых до сих пор можно было судить лишь по косвенным источникам. Известно было, например, что участники кружка занимались истолкованием критики Канта.

Представленные записи хронологически распределяются крайне неравномерно. Большая их часть относится к 1924 г., две последние — к 1925 г. Публикуются все записи Л. В. Пумпя-

* *Cohen H. Ethik des reinen Willens. S. 68.*

ского, относящиеся к деятельности Невельской школы в Ленинграде, и все они связаны с М. М. Бахтиным. Нужно отметить, что в архиве Л. В. Пумпянского записей выступлений каких-либо других лиц, кроме упомянутых и публикуемых выступлений представителей Невельской школы, нет. Все это свидетельствует об особом внимании Л. В. Пумпянского к идеям М. М. Бахтина. И если большое число записей 1924 г. можно объяснить стремлением Л. В. Пумпянского зафиксировать для последующего обдумывания и обсуждения новые, еще никому не известные работы М. М. Бахтина, то появление двух последних записей, относящихся к периоду постоянного их общения, говорит о важности для Л. В. Пумпянского поставленных в них вопросов.

Среди записей особое значение имеют лекции М. М. Бахтина, прочитанные осенью 1924 г., так как в них заключена единственная известная у М. М. Бахтина оценка проблем европейской философии в их историческом развитии, произведенная к тому же после создания мыслителем важнейших своих трудов.

Достоверность передачи мыслей М. М. Бахтина в этих записях следует уже из того, что в них употреблена терминология, находящая соответствие в ранних работах М. М. Бахтина, создававшихся в рамках деятельности Невельской школы и поэтому хорошо известных Л. В. Пумпянскому. Столь же достоверно переданы терминология и стиль размышлений М. И. Кагана в записи его выступления, сделанной Л. В. Пумпянским в 1923 г.

Невельская школа, оставившая в лице М. М. Бахтина столь глубокий след в отечественной культуре, не имела учеников и последователей. Поэтому труды ее представителей, за исключением М. М. Бахтина, не были изданы и осмыслены. Между тем, без привлечения этих трудов, как мы старались показать, философия М. М. Бахтина лишена смыслового и жизненного окружения, а ее изучение не получает верной историко-философской перспективы. И пока не будут изданы эти труды, а также пока не будут созданы работы об истории русского когенианства, об отношении Невельской школы к философии Когена, т. е. пока не будет исследован исторический контекст зарождения Невельской школы философии и идей самого знаменитого ее представителя М. М. Бахтина, до тех пор мы будем обходиться лишь скороспелыми суждениями о лежащих на поверхности фактах.

Материалы из архива Л. В. Пумпянского любезно предоставлены нам вдовой исследователя Е. И. Иссерлин. Приносим также благодарность С. И. Каган и Ю. М. Каган за возможность ознакомиться и использовать материалы из архива М. И. Кагана, а также исследователю и переводчику трудов М. М. Бахтина Ва-

диму Ляпунову (США), который прочитал вступительную заметку и высказал ряд благожелательных и критических замечаний.

[ВЫСТУПЛЕНИЯ ПРИ ОБСУЖДЕНИИ РЕФЕРАТА СОЧИНЕНИЙ
Ф. МАЙЕРСА, ПРОЧИТАННОГО Л. В. ПУМПЯНСКИМ]^{1*}

ПРЕНИЯ

Мих. Изр. Тубянский^{2*}. — Myers нарушает Ньютоново *hypotheses non fingo*^{3*}, он привлекает гипотезы, не вытекающие из самого следствия. Это смесь научного с ненаучным, как и во многих метапсихических сочинениях. Мифы привлекаются в качестве гипотез для объяснения феноменов. — Между тем, если он набрасывает оккультную картину мира, почему же он не принимает оккультного перестроения сознания. Отсутствие философской культуры у Майерса и Л<ьва> В<асильевича>. — Чередование оккультных и философских стремлений было в прошлые цивилизации, нет оснований думать, что оно не будет продолжаться.

Н. И. Конрад^{4*}. — Параллель между правдой Майерса и правдой Шпенглера, несмотря на полную неправоту *всех*, быть может, отдельных утверждений; вся современная цивилизация идет к утверждению метапсихического феномена. Книга Майерса может претендовать только на роль одного из путей этого движения. Терминология излишня, материал (например, сатирический) не имеет оккультного значения (серьезного), выводы произвольны. Громадная реальность известна ему только по случайно открывшимся фактам, совершенно случайным и не допускающим никаких гипотез; современные немецкие ученые, например, отказались теперь от каких бы то ни было гипотез, изучая феномены материализации. Итак, вся книга распадается, — но верно и значительно направление.

Мих. Мих. Бахтин. — В книге Майерса надо различить план эмпирический и план ценностный. — В первом плане все зависит от того, насколько использованы им *все* факты, насколько верно установлена связь, например, между гениальным и гипнотическим. — Но главное для Майерса — второй план. Здесь центр — учение о личности; и здесь все время пересекается ряд моментов: то юридические, то эстетические, то религиозные и пр., так что каждая проблема проводится через ряд этих моментов. Так, религиозная проблема бессмертия (ценности)^{5*} подмечена достоверностью продолженного бытия; биологический субъект объявляет себя религиозным, между тем как здесь только биология, проведенная в высший план.

ГЕРОЙ И АВТОР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Цикл лекций М. М. БАХТИНА^{6*}

1. Методологическое введение. 2^{7*}. 3. Герой в пространстве (тело). 4. Во времени (душа). 5. Взаимоотношение героя и автора.

Тенденция *Kunstwissenschaft*^{8*} создать частную науку об искусстве, независимую от общей философской эстетики. Между тем «научность» обладает двумя точными признаками (конstitutивными): отношением к эмпирии и отношению к математике; такова естественная научность. Другой (из единств^{енно} 2 существующих) типов научности есть научность гуманитарных наук^{9*}, определяемая отношением к эмпирии и отношением к смыслу и цели. Опыт здесь другой, имеет значение его интенсивность^{10*}. — То, что один опыт сложился вполне, а другой еще слагается и приводит к попыткам некритического перенесения методов позитивной научности на художественное творчество. Все равно, последовательно сделать это невозможно, это и делается непоследовательно. Прежде всего, ориентация на материал, которая как будто бы сближает работу эстетика с работой позитивных наук и соблазняет неспециалистов. Вчера ориентация на психологический материал, сегодня — на поэтический. Получаются плоды «скороспелой научности», фиктивные суждения, совершенно отдельные при всей своей многочисленности. Все же и «формальный метод» (на самом деле, материальный) не может обойтись без телоса^{11*}; иначе формалисты, конечно, не могли бы выйти за пределы чистой лингвистики; но привносят его эклектично и ориентируются на материале, т. е. на продуктах закономерности. — Отсюда объясняется проблема *места* материала; общий вопрос о составе эстетического объекта и о месте в нем материала, так что мы неизбежно приходим к проблеме общей эстетики, которая одна компетентна.

ГЛАВА I

Понятие конкретной систематичности. Каждое явление культуры лежит на границе^{12*}. Познание находит не индифферентный материал, а бытие, оцененное поступком, верой и пр.^{13*} Каждое явление в каждом своем моменте размежевывается с пограничными областями культуры^{14*}. — Но тут отличие эстетики от других областей: эстетический акт относится положительно^{15*}, ибо относится к бытию, уже оцененному поступком, уже опознанному; он не отвлекается от этой опознанности и оцененности, а вводит их коэффициент. В этом положительном отно-

пении эстетика сближается с религией^{16*}. Это дает смысл и ходячим требованиям «искусство должно преобразовать жизнь» и пр. — действительно, отношение положительное. Вот эту-то опознанную и оцененную действительность М<ихаил> М<ихайлович> называет содержанием^{17*}. Содержание не есть то-то и то-то, а есть разрез, по которому все в искусстве может быть продолжено чисто познавательным и чисто эстетически. Содержание есть возможный (бесконечный) прозаический контекст, однако всегда парализуемый формой^{18*}; пассивность всего познающего, всего поступающего^{19*}. И проблема эстетики и заключается в том, чтобы объяснить, как можно так парализовать мир.

ПРОБЛЕМА ОБОСНОВАННОГО ПОКОЯ^{20*}

Доклад М. М. Бахтина

Понять *форму* мира, в котором обретает значимость молитва, обряд, надежда... — вот задача философии религии^{21*}. В первый момент она, будучи проблемопологающей, должна и самый догмат поставить как проблему^{22*}, т. е. не догматически; но неизбежен момент, когда она сама станет догматична. — Форма, в которой живет религиозное сознание, есть событие^{23*}; это первый шаг установки религиозного сознания. Но двойственность понятия событие вытесняется из сравнения события, например, исторического с событием личным и интимным; в событии интимном главным является причастность моя. И вот религиозное событие явно принадлежит этой категории причастности^{24*}. Я нахожусь в бытии, как в событии^{25*}; я причастен в единственной точке свершения^{26*}; религиозная непроницаемость вовсе не есть физическая; моя неизгладимость, неуничтожимость моего единственного места в бытии^{27*}; по аналогии с непроницаемостью физической, догматическая метафизика превращает ее в субстанциональную, между тем как она есть только *событийная* причастность. И вот сознание ее и есть *совесть*; т. е. долженствование не нравственное, а единственное: никто, кроме меня, во всем мире не может совершить того, что должен совершить я^{28*}. Между тем долженствование нравственное есть долженствование закономерное^{29*}. Здесь же долженствование исходит только из неповторимости, и совесть мучит не за неподчинение закону, а исходя из единственной установки. Отсюда вытекает и невозможность обобщить религиозную норму; отсюда и непонятое Фейербахом требование христианином креста для себя и счастья для других. Да, между мною и другими — для христианина бездна;

деление происходит нацело: я и другие^{30*}; деление это необратимо; из этого абсолютного деления и исходит причастное сознание. — Отсюда ясно, как безнадежна попытка *нравственного* понять обряд, молитву и пр. — Вне этого основного факта религии (уединение себя) ни одно религиозное явление необъяснимо. Так, например, покаяние совершенно необъяснимо в принципах нравственности, т. е., собственно, юридических (которые суть логика этики)^{31*}.

Где для нравственного сознания два человека, там для религиозного сознания есть *третий*: возможный оценивающий^{32*}. Вообразим религиозно правого мытаря, который имманентизировал бы свое оправдание, он сразу стал бы не прав; таким образом, оправдание его возможно только воплощенным Третьим. Между тем фарисей усвоил *в себя* это Третье сознание, мытарь же разомкнул возможный миф о своей личности через Третьего^{33*}. — Так же ребенок, говоря «ручка», очевидно, получает свою ценность от матери; самостоятельного ценностного самосознания у него нет. Так же извне идут оценки меня в государственной регистрации, в быте (мне дают место за столом). При догматическом затверждении это дает мифологемы «естественного права». Так же приобретаю я оценку свою в жениховстве, невестности души, т. е. в любви другого^{34*}. Здесь тоже возможны мифологемы, равно как и во вбирании в себя авторства (в эстетическом двойничестве)^{35*}. Узурпировать можно и записанность свою на небесах, от чего спасало, например, предопределение, всецело отдававшее Богу оценку меня и оставлявшее меня вне спа<се>ния^{36*}, записан я или нет.

— Истинное бытие духа начинается только тогда, когда начинается покаяние^{37*}, т. е. принципиальное несовпадение^{38*}: все, что может быть ценного, *все* находится вне меня, я емь только отрицательная инстанция, только вместилище зла^{39*}. Дневники Толстого^{40*}; мольбы о даре слезом^{41*}. Нащупать, наконец, свое бытие по-настоящему: дойти, наконец, до воистину реальности своей личности, отбросить все мифологемы о ней. Я бесконечно плох, но Кому-то нужно, чтобы я был хорош^{42*}. Каясь, я именно устанавливаю Того, в Ком я устанавливаю свой грех. Это и есть обоснованный покой, не выдумывающий ничего; спокойствие может быть либо самодовольства, либо доверия; от покоя самодовольства^{43*}, т. е. покоя эстетической мифологемы, должно освободить меня именно беспокойство^{44*}, которое, чрез покаяние, станет доверием^{45*}. — Дело серьезнее свободы, дело идет (в вере) о большем, чем о свободе, т. е. чем о гарантиях^{46*}.

Но в известные моменты необходимо встанет перед нами проблема воплощенного Бога^{47*}.

[ЛЕКЦИИ М. М. БАХТИНА]^{48*}

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЛЕКЦИЯ М. М. БАХТИНА

По проблемам, следуя трансцендентальной эстетике^{49*}; так в связи с проблемой пространства — весь Bergson.

Оценивать систематическую философию можно только исходя из нее; уже оценка ее предполагает систематичность позиции. Обычные же корреляции сумбурны, методически неубедительны; даже в неокантианстве есть школа, имеющая точку опоры и вне систематической философии (Риккерт). Это все — наивные корреляции. — Возможно еще взять систематическую философию как культурную *Leistung*^{50*}, как факт, исторически воплощенный; в этом плане можно говорить о систематической философии и несистематически; это будет план исторической или духовной психологии^{51*}. Возможна тема: проблема систематической философии изнутри исторического субъекта.

Моменты, которые растворены в единстве субъекта, быть не могут (старик, сажающий дерево) свободны даже от предпосылки существования человечества; они принципиально трансгredientны^{52*} (недаром философия, для популярного сознания, есть размышления о смерти, бессмертии и т. д.). — Возможно еще метафизическое ипостазирование моментов, трансгredientных сознанию (классический платонизм); они фиксируются, им придается категория бытия, но фиксировать проблему не значит разрешить ее. — Нигилизм же хочет во что бы то ни стало отстоять единство естественного субъекта, принципиально отвергая нерастворимые моменты; но и нигилизм дает врачу — плоть; эта плоть, конечно, отличается от Платоновских идей, но все же она есть и даже она заполнила современное сознание^{53*}. Вообще отказаться от плоти трансгredientных моментов есть задача, быть может, неосуществимая.

Таким образом, все направления исходят (положительно или отрицательно) из избытка, не из естественного человека, а из исторического; это перенесение всего с субъективного на объективное единство. Конечно, нужно и остается субъективное единство (память!), но рядом с ним становится и предметное единство. — Предметное единство всегда было в мышлении, но было как образ; например, человек и — природа. Но ведь весь этот образ зиждется сплошь на единстве моей позиции; мы не вышли ни на шаг

за пределы натурального человека. — Гениальное дело Канта заключалось в разрушении *этого* единства, потому что это только единство натурального субъекта^{54*}. Для философии равны все корреляции. — Объективность (реальность)^{55*} даны не в природе, не в сознании, а в истории и культуре; объективность и непрерывная объективация в культурной работе. Не в образе, не в фиксации, а в работе. Рядом с субъективным единством, нужным для усвоения, есть объективное единство теоремы самой. Это и есть Кантова проблема объективности сознания. Субъективное единство есть только технический аппарат для осуществления реальности культуры. Единство мышления надо понимать как единство науки; единство воли есть *Einheit*^{56*}; единство сознания есть только образ единства культуры, которое, в принципе, не может быть осуществлено в един<ичном> сознании. Это входит в определение. Как субъект, я никогда и ничего не узнаю; ученый сразу перестает быть ученым, как только он становится мудрецом, т. е. тем, кто хочет создать *субъективное* единство сознания^{57*}. Главная опасность — в том, чтобы образ не стал чем-то большим, чем подсобное; забвение того, что единство сознания есть только образ — вот главная опасность для философии.

Вторая опасность — сгущение единства культуры (например, в эстетике, в социальных науках — объективно реальное значение «учреждений»), рецидив примитивных, доплатоновских предположений, давно побежденных в философии самой. Наивная объективация своей объективности. Сгущение может происходить в разном моменте образа, но процесс всюду один: образ заступает объективную связь.

Объективность есть только объективность становления культуры. Дело Канта есть замена натурального сознания (и его ла-зеек) сознанием историческим. — Но где же методическая гарантия историчности сознания. — Единство пути и исторические этапы. — Направленность, проходящая через все этапы, одна есть предмет философии. В каждой мысли есть момент проблемы и момент тезиса; в проблеме мысль выходит сама за себя. В научном понимании различие сравнительно трудно; но в нравственной области тезис принимает самые соблазнительные формы. — Принципиальное равенство всех этапов; этому противоречит философия откровения — открытия — нечаянной радости — сюрприза. Все это не понимает равенства всех этапов.

Это даже не тезис, это уклоны тезиса, который отделил себя от проблемы; это устройство, где данная величина берется не в единстве культуры, а в единстве данного сознания. Этап закрывает путь, и тезис перестает быть тезисом. — Каждую мысль мож-

но оценить по этому: что предносится мыслящему — образ мудреца, либо же образ для него имеет значение только техническое. — Это различие сказывается во всем, даже в стиле мысли. — Все философемы типа откровения вытесняют проблемность, но забыть ее не могут; уверенность в том, что суждение входит в какое-то единство, должна быть даже для субъективного устройства. Отсюда заведомая безнадежность их: они претендуют и на методологизм, а, с другой стороны, хотят субъективного завершения. Порочен *стержень* — что, конечно, не обесценивает Гегеля и Шеллинга. Объявить себя узанным или доказанным? Требовать веры или проверки? Эти философемы этого сами не знают. — Мудрец стал — недаром — скептичен, другой форме мудрости мы уже не верим. Скепсис — недоверие ко всему, что не устраивает меня. — Верный принцип: следить, в каком плане работает мысль — «достижения» или «доказательства». Философия всегда была полна обрывками откровения; антропософия в своем роде хорошо сделала, что эти обрывки собрала.

2-я лекция М<ИХАИЛА> М<ИХАЙЛОВИЧА>

Единственное философское обсуждение систематической философии возможно только изнутри систематической философии самой, но возможна и характеристика систематической философии — историко-философская. Почему же возможны другие типы философствования, кроме систематического? Причин три: 1) образность, свойственная мышлению самому. Plat. Resp.^{58*}: мышление, являющееся только придатком к кругозору; Bergson тоже желает вернуть мышление к первоначальной образности, к единству кругозора. Логика кругозора — это и есть источник не-систематической философии; имманентная логика эстетического образа создает и движет ряд философских концепций. Эстетика должна построить типологию таких учений^{59*}; 2) откровение, которому пытаются придать философскую форму. Тут уже не эстетика, а философия религии должна показать чистую ее форму — догматическую. Телесно-душевный человек всюду хочет подчинить философию своей цели, исказить принципиальную незавершенность мысли^{60*}; 3) реальность как последняя инстанция проверки философских взглядов. Из этой реальности надо исключить ее авторитетность; элементарная условная авторитетность принимает форму достоверности, что приводит к вопросу о том един<ственном> кругозоре, в котором факт явился. Элементарный авторитет так велик в служении реальности, что возможно было введение реальности в мир религии (не истинно, а воистину). Но если эту авторитетность устранить, останется только

реальность поступка; это только нужда в реальности. Она и приводит к метафизике, которая есть вся — постулат поступка, потому что поступок всегда нуждается в существовании и характере реальности (между тем как для религии вопрос вовсе не в том, есть ли Царство Небесное, а попаду ли я в Него). Постулятивность реальности, спаявшаяся с образностью и откровением, лежит в основе всех философов^{61*}. Отсюда возможен ряд интересных работ: перевести обратно в образ — откровение — нравственность то, что у великого философа изложено в теоретической форме (например, у Фихте). Типичным признаком выхода из чистого познания является смешение априорного и апостериорного (что от Фихте перешло в весь германский идеализм).

Вот что дает убедительность несистемат<ическому> фило-софствованию>; в нем натуральное сознание хочет быть единственным (après nous le delugre)^{62*}. Мифологизация пути — вот еще одна возможная опасность для чистого мышления; здесь метод становится героем философствования и хочет получить награду сразу; риск становится героем (Фрейбург).

Вопрос о *праве* науки как учреждения, как исторического факта. Кроме того, ориентация Канта на положительной науке ставит вопрос о фактичности науки самой: не придется ли вечно пересматривать критицизм в связи с изменением науки самой? Все эти сомнения, основав<шиеся> на непонимании кантовского критицизма. Ориентация Канта на *факте* наук имеет чисто проблемный характер. Кант не утверждал даже существования науки самой, он самое науку делал проблемной (а вовсе не *опорой*). Когда философия имеет дело с фактами, это не исторические факты. Исход из факта не есть опора на факт: уже Фалес проблематизирует природу. Почему же Кант проблематизирует именно науку (а не восприятие, не «интуицию *duree*»^{63*} и пр.)? Эта проблематизация, конечно, чисто гипотетична, она не есть обусловление фактом: Кант вовсе не хочет исходить из будто бы признанной правоты естественных наук. — Остается сомнение в правильности факта, выбранного для проблематизации: наука ли была лучше всего для выбора?.. Не что либо иное было бы лучше?

Но *какая* проблематизация? Имманентная, т. е. обоснованная в самом научном познании, вследствие чего философия есть рефлексирование науки о самой себе; нет постороннего трибунала.

3-я лекция М<ИХАИЛА> М<ИХАЙЛОВИЧА>

Анализ вопроса об ориентации Канта на науке. 3 возражения:
1) наука как исторический факт — можно ли ориентироваться

на историческом факте? 2) вообще что-то предполагается; философия как будто с самого начала обусловила себя чем-то; как будто философия находится в зависимости от нужды в науке; Кант будто бы заранее избрал математику и естественнонаучность и избрал по прагматическим основаниям: «лучше нам остаться с математикой, чем с метафизикой». Следовательно, кантианство обусловлено определенным внефилософским фактом; 3) релятивность науки не релятивирует ли и философию. — Все эти возражения не понимают, что ориентация на науку не есть вовсе опора на ней, а проблематизация ее. Но возможно возражение, правильно ли выбрана Кантом наука; возражение отпадает, потому что противопоставить оно может только другую проблематизацию. Эта проблематизация науки имманентна ей самой, Кант не спрашивает, нравственно, религиозно, социально полезна ли наука и пр. (чего часто не понимают представители самих наук, думающие, что философы обсуждают их науку с какой-то чужой точки зрения «философской»). Ошибка Когена: проблематично не познание об искусстве, а искусство само; между тем забвение вторичности этики и эстетики делает философа человеком партии; этика проблематизирует государство само и пр. (а не науку о государстве); не овладевает государством, а сама будет взята им в плен. — Возражение об исторической обусловленности философии Канта: довольно требования необусловленной философии, чтобы проблематизация была уже дана, большего для философии не нужно.

* * *

На терминологии *Einleitung*^{64*} осталась одна марбургская школа, отбросив *Anschauung*^{65*} и *Begriff*^{66*}, одну как психологический, а понятие — как абстрактный момент суждения; таким образом противопоставление трех: *Anschauung*, *Begriff* и *Urteil*^{67*} отброшено, оставлено только *Urteil*, суждению место только среди других суждений, т. е. в системе; суждение тендирует к системе, конечно, ему место не в психике моей; это общество суждений неисчислимо; как только число суждений ограничивается, мы вышли уже за науку; суждение мыслимо только в бесконечном контексте суждений; ориентация на науку есть ориентация на систему суждений, принципиально открытой и неограниченной. Но почему суждение? Почему у Когена ощущение вынесено в самый край системы? Потому что ощущение только в субъективном единстве есть первое; в науку же оно входит только чрез ряд суждений; мое ощущение, которое может быть в центре моей жизни, в науке занимает скромнейшее место, где

оно только вопрос, а не ответ. Вот почему ощущение в начале философии только там, где установка не строгая. — То же и интуирование у Канта — есть сошествие с верной позиции, подмена науки — научным сознанием; правая и левая перчатка Канта есть тема психологии, а не философии. Отказываемся мы и от психологического и от исторического определения науки, вообще мы отказываемся от определения рода бытия, к которому принадлежит наука; этот род мы сами определяем; теория познания создает особый род бытия^{68*}: философское бытие, культура; это специфический род бытия, не совпадающий с естественнонаучным, историческим, психологическим бытием. Но термина идеальное бытие надо остерегаться, за метафизический его характер, пространственно-временные причины стали как бы существующими в сознании [надо остерегаться], вообще приписывать бытие тому, что принципиально обладает *только* особым философским бытием. Мы должны быть скромны и суждение оставить *только* в науке, не влагать в это понятие больше, чем нам нужно, не обогащать его.

4-я ЛЕКЦИЯ (25 ОКТЯБРЯ 1924)

Психологический состав познания можно найти только исходя из факта науки; изнутри науки встретиться с субъектом есть единств<енно> правильный путь; в начале философии даже не может возникнуть проблемы восприятия и других проблем субъективного сознания; Кант поэтому совершенно правильно исходит из суждения; суждение физики и пр. берется изнутри физики самой и пр., а не в связи субъективного сознания, нуждающегося в единстве. Но уже в трансцендентальной эстетике Кант изменяет позиции *Einleitung*, рождается нужда в интуиции пространства и времени; получается, как будто мы изнутри субъективного сознания получаем объективное единство — между тем как, на самом деле, объективное единство предполагается самой постановкой вопроса. Если же в самом начале пути вступить на путь субъективного познания, мы сразу осложняем путь придатками эт<ическими>, религ<иозными>, эстет<ическими>. — Итак, познание есть объективная система суждений; единственное общество для суждений есть другие суждения; вне их, оно вообще не есть суждение; только внутри системы других суждений живо суждение. Этот прозаизм необходим в начале пути философии, ибо всякое обогащение суждения в начале пути происходит за счет других этапов; преждевременное неметодическое сгущение может погубить всю дальнейшую работу.

Синтетичность и априорность — вот дальнейшие признаки суждения у Канта; синтетичность означает не-догматичность, отсутствие готового, что оставалось бы только анализировать; «оказалось», «уже есть» — отвечают основной тенденции познания описывать себя как уже данное, т. е. тенденции пассивности. Надо расширить понятие синт<етического> и аналит<ического>; связь с аналит<ическим> не учреждается, а преднаходится. Кант хотел сказать, что нет такого откровения, в котором заключено было суждение. В познании дело идет о рождении суждения заново; синтетическое суждение есть учреждение связи, нигде познанием не преднайденной. Познание сплошь синтетично, анализ же есть только техника, анализ не есть характ<еристика> познания, аналитическое суждение вообще не есть суждение.

Априорность в *Einleitung* понята очень чисто, не как доопытность (ни во временном — *Sic!* — ни в ценностном смысле: априорность не «выше» и пр.). Априорность в *Einleitung* есть только методическое первенство в системе суждений. Во всяком ином смысле априорность тоже может оказаться, но только не в начале пути.

Итак, проблематизируется система суждений, связь которых учреждается *впервые* и притом так.

— Уже первый довод Канта в доказательство априорности пространства (что пространство нужно уже для восприятия и пр.)^{69*} говорит о том, что Кант исходит из установки субъективного сознания, из кругозора, т. е. не из науки (например, геометрии). Второй довод: от пространства, как созерцания, отвлечься нельзя^{70*}. Споры велись наивно, «не проверить ли нам, действительно ли нельзя?..», — но виновата сама постановка вопроса у Канта; можно ли и<ли> нельзя *представить* совершенно не относится к вопросу, можно ли или нельзя *оперировать*. — Второй довод, таким образом, восходит к той же телесно-душевной установке.

Третий довод, различающий дискурс<ивность> и созерцание^{71*}, ухудшил аристотелевский схематизм, потому что у Канта, очевидно, не те понятия, которые живут в науке. Кант все время на границе представления о пространстве как предмете — блестяще эстетическая точка зрения, доказывающая, что Кант все время имеет в виду кругозорное пространство, которое имеет части и пр., — между тем как геом<етрически> целостного пространства не знает, так что название «эстетика» неожиданно оправдывается! — Чтобы понятие человек противопоставить единичному человеку, нужно из понятия сделать уже род единичного существа. Интуиция пространства, как нечто отличное от

других продуктивных понятий, отпадает, остается одно понятие пространства.

Четвертый довод о бесконечности пространства^{72*} тоже восходит к бесконечности всякого понятия. Можем ли мы или не можем вообразить пространство не-бесконечным, есть вопрос к делу не относящийся. Для изоляции пространства от всего другого нет никаких оснований. В познание же науки это все может войти лишь интроированием. — Это верное описание логики видения, но не логики науки.

Предложение ввести термины пространственность и временность в философию, оставив пространство и время для эстетики^{73*}. Между логикой созерцания и логикой науки — бездна, и одну из другой вывести нельзя. У Канта же нет ничего, кроме логики кругозора, т. е. субъекта.

5-Я ЛЕКЦИЯ

Только дальше Кант возвращается к правильной точке зрения: вот пространство, какова его роль в науке.

Субъективность пространства должна [быть] отброшена, потому что геометрия совершенно не ставит этого вопроса^{74*}. Иное дело следующее положение: все, что является в опыте, пространственно локализовано. Пространство реально^{75*}, потому что невозможно признать реальность предмета без однозначного пространства; все, что есть в природе, с неизбежностью пространственно локализовано. — Идеально же пространство — не эмпирическое, а трансцендентальное^{76*} (эмпирически идеален был бы единорог и пр.); трансцендентальная же идеальность означает, что пространство необходимо для опыта и знания — и только для него, — отпадает поэтому вне-границ-пространства-находящееся. Пространство сплошь обусловлено границами опыта.

Время тоже взято у Канта в единстве субъективного кругозора^{77*}. Кант берет не только время, в котором производится исчисление (потому что оно не предполагает временный образ). Иное дело музыкальное время, которое сплошь есть временно образ. *Только с этим* (эстетическим) временем впадает в столкновение теория относительности. Это то пространство и время, в котором построяется эстетический образ.

Ряд математический не есть временный ряд, последовательность чисел работает временем только как образом (технич<е>ски), Кант же связь числа с временем обосновывает не как образ.

6-я ЛЕКЦИЯ (16 НОЯБРЯ 1924)

Теория Бергсона ведет к тому, чтобы всю культуру объяснить как надстройку; само познание оказывается случайным с точки зрения найденной философской основы; это, конечно, еще не выражение, это только психологическая локализация теории Бергсона среди «обедняющих» теорий^{78*}. Конечно, бергсонизм начинается с субъекта; между тем субъект есть экземпляр (продуктивный в биологии и психологии) и сознание субъекта экземплярно; ясно, что такое понимание субъекта не удовлетворит Бергсона и вообще философию с такими притязаниями, которой нужен беспредпосылочный субъект; Бергсону нужен дезэмпиризированный субъект, и он достигает его чрезвычайно упрощенным способом: актом вчувствования, совпадения с этим субъектом; в терминах кантианских это значило бы, что убедительность реальности достигается только отождествлением с нею. Бергсон идет даже дальше: даже я и ты, я и вещь уже надстройка; первоначальное же есть единство реальности, не знающее никакой дифференциации — что роднит Бергсона с мистикой (как и всякий интуитивизм), потому что этот акт вчувствования уже не мне одному принадлежит, а есть факт исторической либо космической жизни (например, вечное рождение Христа в душе, у Мейстера Экхарта). Уловление реальности субъектом так, что субъект теряет свою локализацию, есть уже мистика; возвращение же к локализации есть уже регресс. Между тем физик, не теряя своей локализации и единственности своего места, приобщается к жизни чрез культуру и науку — что для Бергсона есть регрессивный путь. Уголок культуры для него есть искажение истинно-сущего; чтобы опорочить этот уголок (доказать ничтожность нашего опыта), знаменитый пример сфекса^{79*} и пр. Созерцание стало высшей ценностью, которая достигается забвением всей культуры, — а она маленькая надстройка, рассыпающаяся при первом соприкосновении с реальностью. Единичный субъект Бергсона не есть результат раздробления мира для прагматического познания, это космический субъект; реальность же есть испытанность космическим субъектом, что крайне затрудняет спор с Бергсоном. — Грубый антропоцентризм был бы единственной картиной мира «возможного» опыта. При определении реальности на действительный и возможный опыт фиктивного субъекта ссылаться невозможно; остановиться мы можем лишь на времени, взятом из науки, а не на несуществующем переживании времени; время не переживается, а само есть предусловие научного опыта.

Логический ряд следования свободен от предпосылки времени; время не входит в логический ряд и обосновывается качественной оценкой, потому что я нуждаюсь в единстве времени, чтобы оценить моменты времени. — Тоже не связана с временным рядом и последовательность логическая (заключение на «после» посылок). — Вневременной этический ряд следования ценностей только *примыкает* к временному ряду, но, абстрактно, необходимо строжайшее различие (от низшей инстанции к высшей или обратно); в религиозной области иерархия этического ряда <неразб.>^{80*} во время (*сначала* Бог, потом мир); между тем как в числовом ряде нет *тяги* к времени, этический ряд обнаруживает явную тягу овладеть временем; *примыкание* таким образом несомненное (от этого резко отлично обрастание психологическим временем, которое философии не касается).

7-я и 8-я лекции. 9-я лекция

[Выступление М. М. Бахтина при обсуждении доклада
М. И. Тубянского]^{81*}

Доклад М. И. <Тубянского>^{82*}

Критика Wunschtheorie^{83*} устарела, потому что Schell^{84*} не мог предвидеть психоанализа^{85*}. — Обетование Откровения — как материнская среда (Откровение «смягчает» неравновесие между идеальным и чувственным). — И вот эта *помощь* религиозно неприемлема и *религиозно* невозможна. Не потому чудо и Откровение невозможны, что они нарушают законы природы, а законы природы существуют как раз для того, чтобы чудо и Откровение были невозможны. Откровение и чудо невозможны 1) для того, чтобы существовал мир — при существовании чуда мир теряет всякий смысл. Осмысленность и физиономия мира возможны только при условии отсутствия чуда и Откровения; 2) они не должны быть, чтобы мог быть человек; нравственные требования, правда, исполнялись бы, но из страха, надежды и вместо нравственной личности была бы отличная марионетка; состав мотивов деятельности так изменился бы, что сама нравственность стала бы невозможной. Почему души, по Проклу, должны испить Леты перед тем как воплотиться. Силовое поле вокруг человека изменило бы весь характер его земной деятельности. «Таит покров пощады...»^{86*} нарушение этой пощады было бы жестоко и немудро; 3) чудо и Откровение не должны быть и ради отношения человека к Богу, потому что если бы была малейшая *уверенность*, то отпала бы заслуга и возможность веры. Чтобы была возможная религия, нужна ночь между двумя мирами. Позиция же, требующая *помощи*, есть детская позиция, а пода-

ча этой помощи — материнская позиция. — Теперь, положительный ответ: где же связь между двумя мирами? связь тройкая: 1) общее откровение жизни, личности, истории «Беззвучно-плещущими Летами — Бог разградил свои миры...», угадывание, «пасомы целями родимыми...», «гори, невставшая звезда», «навстречу им цветом из тьмы»; 2) мифы, напевающие о потустороннем, тихая связь — ловлю края одежд; 3) постулаты практического разума.

Возражения М. М. <Бахтина>

Почему только без законов природы мир потерял бы свою физиономию? Почему и без наличности Откровения мир не потерял бы своей определенности? Это в такой же степени характеризует мир, как и закон природы. Больше того, даже без наличности *нескольких* откровений, борющихся между собой, из которых только одно — истинное, тоже мир и история изменились бы в своей физиономии. — Веру и уверенность можно противопоставить, только взяв их абстрактно; в конкретности своей одно не исключает другое. — М<ихаил> И<зраилевич> доверяет и не доверяет человеку, и слишком много взваливает на человека (став на позицию отца) и слишком мало (узнав Бога, человек не может быть нравственным и т. д...). Между тем в христианстве доверие и недоверие идеально слиты — это очень важный пункт христианской религии^{87*}. — Если нравственный закон может быть обоснован только изнутри, то отпадает всякое иное отношение к миру, кроме голорационального — между тем М<ихаил> И<зраилевич> принимает наития, шепоты. — Не неприятие, а типичная *боязнь* Откровения. Скрытый нерв всей этой позиции именно боязнь. Ср. людей, которые боятся получить услугу, боятся, что они будут обязаны; здесь именно боязнь получить дар и этим слишком обязать себя. На этой почве всегда возникает около религии боязнь обязать. Это типичная культурная специализация, где (протестантизм) и родилась боязнь быть потревоженным. Зачем мне Церковь, когда у меня есть *Fach*^{88*}. Тенденция спастись на своем месте в мире.

[ВЫСТУПЛЕНИЕ М. М. БАХТИНА 1 НОЯБРЯ 1925 Г.]^{89*}

Бл. Августин против донатистов подверг внутренний опыт гораздо более принципиальной критике, чем психоанализ. «Верую, Господи, помоги моему неверию»^{90*} находит во внутреннем опыте то же, что психоанализ. — Помощь нужна не для предмета веры, а для чистоты веры самой. — Откровение характеризуется не помощью, а Личностью, которая *хочет* открыть Себя; важ-

н<ейший> момент Откровения есть персональность. Поэтому проблемы Откровения не могли быть даже затронуты у М<ихаила> И<зраилевича>, именно отношение двух сознаний, уподобление Богу — что в корне меняет постановку вопроса, потому что персональность, как форма Бога в Откровении, относится и к субъекту. Не квалифицированное сознание есть субъект Откровения, не единое сознание, а все сознания в единичности их; персональность Бога и персональность всех верующих есть конститутивный признак религии; *argumentum ad hominem*^{91*} в религии совершенно поэтому допустимо, так что логика р<елигиозная> совершенно не та, что филос<офская>: персональное отношение к персональному Богу — вот признак религии, но вот и особая трудность религии, благодаря которой может возникнуть своеобразная боязнь религии и Откровения, боязнь персональной ориентации, желание ориентироваться в одном предметном, в одном смысле, как в чем-то свободном от грехопадения; на таком культурном имманентизме и ориентируется совр<еменный> неоиуд<аизм>, боящийся личного Бога. Характеризуется этот культурный имманентизм стремлением отвечать *ex cathedra*^{92*}, а не от себя, не лично, отвечать в едином сознании, осветить систематически, как этический, нравственный и т. д. субъект; это попытка разыграть событие с одним участником; между [тем] в событии, как таковом, есть принципиальная несправедливость, принципиальная иррациональность; само Воплощение разрушило единство Кантовской личности. — Благодаря отпадению Личности в Откр<овении> у М<ихаила> И<зраилевича> оно приняло *вещный* характер, сообщение чего-то; овеществление Откровения, забвения дара и Дающего, голая вопросность и абсолютизация нужды, нужна сама нужда, ничего больше^{93*}.

ПРИМЕЧАНИЯ

Все публикуемые записи происходят из одной рабочей тетради Л. В. Пумпянского, относящейся к 1923—1925 гг. Большая часть материалов 1919—1925 гг. из архива Л. В. Пумпянского находится в таких ученических тетрадях, заполненных убористым почерком (объем текста на одной странице — около трети авторского листа) и содержащих его собственные работы, рефераты изученных им книг, подробные конспекты прочитанных учебных курсов. Сохранились тетради за эти годы, судя по перекрестным ссылкам, с достаточной полнотой. В то же время многие работы и доклады Л. В. Пумпянского, известные по периодике тех лет, в том числе и его сочинения, упомянутые в письме М. М. Бахтина М. И. Кагану от 18 января 1922 г., в архиве исследователя не обнаружены. Текстам, в которых отсутствует дата

записи, дается относительная датировка по расположению записи среди других работ. Датировке также помогают «Списки книг, изученных, прочитанных, просмотренных» за определенные периоды. Эти списки книг охватывают почти без перерыва 1920—1925 гг., и насчитывающие десятки названий, позволяют безошибочно судить об исследовательских интересах Л. В. Пумпянского в те годы.

Публикуемые тексты М. М. Бахтина написаны чернилами, размеренным почерком, характерным для записей рефератов книг. Лекции же М. М. Бахтина записаны чернилами другого цвета и карандашом на свободных местах среди записей, относящихся к летним месяцам 1924 г.

В публикации все обычные для Л. В. Пумпянского сокращения в записях раскрыты. В угловых скобках заключены раскрытые сокращения, предполагающие возможность другого прочтения. Так же в угловых скобках заключены раскрытые сокращения имен.

^{1*} Запись сделана скорее всего в конце мая — начале июня 1924 г. С середины 1923 г. до середины 1924 г. Л. В. Пумпянский усердно занимается изучением литературы о метапсихических и парапсихологических явлениях. Его тетради заполнены рефератами книг Ш. Рише, У. Джеймса, А. Бергсона, трудов основанного в 1882 г. «Общества исследования психических феноменов» и др. Значительное место занимает в тетради 1923—1925 гг. подробнейший реферат книги известного исследователя психических феноменов Фредерика Майерса (1843—1901) «Human Personality», в которой собран огромный материал, касающийся сверхъестественных явлений, и дана его интерпретация. Увлеченный предметом изучения, Л. В. Пумпянский тогда же написал две работы — «О возможном значении развития метапсихических наук» и «О возможных последствиях развития метапсихических наук», — в которых он прогнозирует последствия дальнейшего прогресса в исследовании метапсихических феноменов для философии, культуры и жизни человечества. Ряд рефератов на эту тему был прочитан Л. В. Пумпянским на заседаниях Невельской школы, возобновившей свою деятельность после приезда М. М. Бахтина в Ленинград весной 1924 г. Обсуждение одного из этих рефератов — обзора книг Ф. Майерса — и было записано Л. В. Пумпянским. Вскоре после этого обсуждения Л. В. Пумпянский прочитал заключительный реферат, и с июля 1924 г. записей на темы метапсихических явлений больше не встречается. Однако эти занятия не прошли даром. В конце 1920-х годов Л. В. Пумпянский блистательно применил свои знания при анализе «таинственных» новелл И. С. Тургенева 1860—1870 гг. (*Пумпянский Л. В. Группа «таинственных» повестей // Тургенев И. С. Соч. М.; Л., 1929. Т. 8. С. V—XX*). Публикуемая запись показывает также, как проходили обсуждения рефератов и докладов. Еще один пример такого обсуждения относится к началу марта 1923 г., когда Л. В. Пумпянский прочитал реферат книги Г. Кейзерлинга «Reisetagebuch eines Philosophen». В обсуждении приняли тогда участие М. И. Каган и М. И. Тубянский.

^{2*} *Тубянский М. И.* — востоковед, ученик Ф. И. Щербатского и С. Ф. Ольденбурга; занимался исследованиями в области буддизма и индуизма, первый переводчик Р. Тагора с бенгальского языка. В тетрадях Л. В. Пумпянского имя М. И. Тубянского впервые встречается в записи обсуждения книги Г. Кейзерлинга в начале марта 1923 г.

^{3*} Я не придумываю гипотез (лат.).

^{4*} *Конрад Николай Иосифович* (1891—1970) — востоковед, академик. Это единственное свидетельство посещения Н. И. Конрадом заседаний Невельской школы. С Н. И. Конрадом М. И. Каган сошелся в 1920—1921 гг. во время преподавания в Орловском университете, ректором которого был Н. И. Конрад. Возможно, осенью 1922 г., когда М. И. Каган приехал в Петроград, при помощи Н. И. Конрада, и состоялось знакомство М. И. Кагана и Л. В. Пумпянского с М. И. Тубянским.

^{5*} Ценностный аспект проблемы бессмертия рассмотрен М. М. Бахтиным в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» (АГ, 89—90, 98): «...проблема касается именно души, <...> лежащей в одном ценностном плане с внешним телом другого и не разъединимой с ним в моменте смерти и бессмертия (воскресения во плоти)» (89).

^{6*} Запись сделана, скорее всего, в июле 1924 г. Название цикла лекций «Герой и автор в художественном творчестве», его план и содержание позволяют сказать, что это изложение написанной в Витебске работы М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» (АГФ, АГ), условное название которой, данное составителем, как теперь видно, очень близко оригинальному. Поскольку начало работы «Автор и герой...» не сохранилось, то можно думать, что публикуемая запись дает нам представление о недостающей части работы. В то же время публикуемую запись можно рассматривать как изложение (см. примеч. 11*—19*) написанной в 1924 г. статьи «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (ПСМФ). Таким образом, можно поставить вопрос об источниках статьи «Проблема содержания...» и вопрос о возможной реконструкции несохранившегося начала работы «Автор и герой...»

С одной стороны, можно предположить, что статья «Проблема содержания...» является переработкой несохранившегося начала работы «Автор и герой...». Работа «Автор и герой...», где сделано «феноменологическое описание ценностного сознания себя самого и сознания мною другого в событии бытия» (АГ, 163), продолжает исследование нравственного бытия, открытого в «Философии поступка», в рамках философской эстетики с помощью понятий «автор» и «герой». В статье же «Проблема содержания...», написанной специально для журнала «Русский современник», М. М. Бахтин излагает с позиций философской эстетики свое понимание основных понятий поэтики, уделяя при этом значительное внимание русскому «формальному методу» как одному из направлений материальной эстетики. Поэтому в тексте статьи «Проблема содержания...» можно выделить слои, прямо восходящие к несохранившемуся началу «Автора и героя...», переработанные и расширенные части «Автора и героя...», вновь написанные разделы. К слоям, восходящим к несохранившемуся началу, следует отнести тексты в главе «Проблема содержания...» — с начала главы на с. 24 до конца 5-го абзаца на с. 33; с начала 2-го абзаца на с. 36 до конца главы на с. 43; в главе «Проблема материала» — с начала 2-го абзаца на с. 49 до конца 2-го абзаца на с. 50; и, возможно, с начала 3-го абзаца на с. 54 до конца 2-го абзаца на с. 56; в главе «Проблема формы» — возможно, с начала 2-го абзаца на с. 57 до конца 6-го абзаца на с. 60. Текст 1-й главы «Героя и автора в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского находит соответствия в статье «Проблема содержания...» именно в выделенных нами слоях (см. примеч. 12*—18*).

Правомерность выделения этих слоев подтверждает неубранный шов. В статье «Проблема содержания...» М. М. Бахтин пишет: «В дальнейшем нам придется коснуться более подробно так называемой “эстетики вчувствования”» (*ПСМФ*, 37, примеч. 1). «Эстетика вчувствования» разбирается им, однако, в работе «Автор и герой...» (*АГ*, 55—82). Наконец, текст, в записи Л. В. Пумпянского соответствующий вступлению, был, вероятно, расширен и переработан в главу «Искусствоведение и общая эстетика» (*ПСМФ*, 7—24).

В статье «Проблема содержания...» в переработанном виде отразились следующие разделы из 1-й главы работы «Автор и герой...»: о тематическом моменте содержания (ср.: *ПСМФ*, 54 и *АГф*, 148—150); об упорядочении смысла (ср.: *ПСМФ*, 64 и *АГф*, 139—140); об интонации (ср.: *ПСМФ*, 65—68 и *АГф*, 144—148), в частности о реалистической интонации (ср.: *ПСМФ*, 65 и *АГф*, 144); о соотношении автора и героя и о человеке — предмете эстетического видения (ср.: *ПСМФ*, 69—71 и *АГф*, 150—157).

В статье «Проблема содержания...» нашел отражение также раздел работы «Автор и герой...», касающийся проблемы продолжения в словесном творчестве языка как лингвистической определенности (ср.: *ПСМФ*, 44—49; 61—63 и *АГ*, 167—169). В статье «Проблема содержания...» при подобном обсуждении этой проблемы М. М. Бахтин впервые вводит понятие «высказывание», «жизненное высказывание», «языковая конструкция», «единство познавательного высказывания» (*ПСМФ*, 44—45, 63), сыгравшие столь важную роль в его последующих сочинениях. Рассуждения М. М. Бахтина в работе «Автор и герой...» о возможной подмене ценностного контекста автора литературным также находят аналогию в статье «Проблема содержания...» (ср.: *ПСМФ*, 34—36 и *АГ*, 170—172). Таким образом, не связанными с предшествующей работой М. М. Бахтина оказываются лишь небольшие разделы статьи «Проблема содержания...», посвященные анализу понятий русского «формального метода»: образа (*ПСМФ*, 50—53) и «остраннения» (*ПСМФ*, 60—62).

С другой стороны, если предположение о том, что в состав статьи «Проблема содержания...» непосредственно вошел текст несохранившегося начала работы «Автор и герой...», окажется несостоятельным, то и в этом случае статья М. М. Бахтина 1924 г. останется первым трудом его внешней философии, в котором — по определенному поводу — были синтезированы все главные идеи его предшествующих работ.

Если думать, что запись Л. В. Пумпянского свидетельствует о первом знакомстве участников заседания Невельской школы с витебским сочинением М. М. Бахтина, то можно судить и о времени написания статьи «Проблема содержания...»: скорее всего, она была написана в июле-сентябре. Помимо того, что осенью 1924 г. журнал «Русский современник» прекратил существование, октябрём-ноябрём 1924 г. датирована надписанная именем П. Н. Медведева статья «Ученый сальеризм: о формальном (морфологическом) методе» (*Звезда*. 1925. № 3. С. 264—276), написанная несомненно М. М. Бахтиным, так как в ней воспроизводится та же критическая аргументация о несостоятельности «формального метода», что и в статье «Проблема содержания...», а также используется бахтинская философская терминология.

^{7*} Далее в записи — пропуск.

^{8*} наука об искусстве (*нем.*).

^{9*} К проблеме особых методов гуманитарных наук М. М. Бахтин обращался на протяжении всей своей деятельности (см.: Э, 349, 361—373, 409—411).

^{10*} Об особой интенсивности эстетической ценности по сравнению с другими ценностями культуры писал И. Кон (*Кон И.* Общая эстетика. М., 1921. С. 30).

^{11*} Ср.: *ПСМФ*, 17—18. Категория цели — одна из важнейших в философии неокантианства, в том числе и у Г. Когена.

^{12*} Ср.: *ПСМФ*, 24—25.

^{13*} Ср.: *ПСМФ*, 25—26.

^{14*} Ср.: *ПСМФ*, 27—28 (познание), 29 (этика), 29—31 (эстетика).

^{15*} Ср.: *ПСМФ*, 26, 29; а также *АГ*, 165.

^{16*} Ср.: *ПСМФ*, 30. По условиям времени в тексте статьи «Проблема сохранения...» религия заменяется на «все... добрые, приемлющие и обогащающие, оптимистические категории человеческого мышления о мире и человеке». Там же говорится о том, что действительность преобразуется в эстетической деятельности.

^{17*} Ср.: *ПСМФ*, 32.

^{18*} Ср.: *ПСМФ*, 38; о проблеме изоляции см.: Там же, 59—60.

^{19*} Ср.: *ПСМФ*, 60, 69—70.

^{20*} Запись сделана, скорее всего, в июле 1924 г. и расположена на одной странице с предшествующей записью. Расположение это, по-видимому, не случайно, и доклад «Проблема обоснованного покоя» можно рассматривать как своего рода извлечение из работы «Автор и герой...» при построении философии религии. Что же касается понятия «обоснованный покой», то наряду с обычным употреблением, слово «покой» используется в качестве физического понятия, а также может быть применено к этике для описания нравственных состояний (см., например: *Cohen H.* Ethik des reinen Willens. S. 165; *Idem.* Asthetik des reinen Gefuhls. Bd. 1. S. 208). В отличие от маргинального употребления этого понятия у Г. Когена, понятие «обоснованный покой» у М. М. Бахтина получает значение важнейшей категории религиозного опыта. Отметим также, что при описании разных сфер действительности у М. М. Бахтина одни и те же понятия и определения приобретают разные значения. Так, в работе «Автор и герой...» обоснованный покой определяется как условие эстетического творчества (*АГ*, 178). В своей нравственной философии М. М. Бахтин описывает ответственный поступок как «поступок на основе признания должествующей единственности» (*ФП*, 113), а в философии религии, как показывает публикуемая запись, определяет сознание должествующей единственности — как совесть.

^{21*} М. И. Каган отмечает, что, по Г. Когену, «молитва, лирическое обращение к Богу есть проблема религии» (*Каган М. И.* Герман Коген. С. 122).

^{22*} По Когену, проблемность является важнейшим свойством познания: «Факт наук и науки становится как проблема», «бытие всегда проблематично, никогда не разгадано» (*Каган М. И.* Герман Коген. С. 114, 116).

^{23*} Событие — основное понятие нравственной философии М. М. Бахтина (*ФП*, 90, 93, 94, 115; *АГ*, 71).

^{24*} Ср.: *ФП*, 94, 114.

- 25* Ср.: *ФП*, 92, 114, 115; *АГ*. 163.
- 26* Ср.: *ФП*, 112; *АГ*, 104, 139.
- 27* Ср.: *ФП*, 94, 112; *АГ*, 23. Ср. также употребление понятия «непроницаемость» в работе «К философии поступка» (*ФП*, 84, 86, 107, 112).
- 28* Ср.: *ФП*, 85, 91, 100, 111—112, 113, 115, 124; *АГ*, 104.
- 29* О различии долженствования, выраженного в общезначимых нравственных законах, и долженствования в философии поступка см.: *ФП*, 85, 98—102; *АГ*, 45; *ПСМФ*, 29.
- 30* Здесь, в философии религии, основной архитектурный принцип нравственной философии М. М. Бахтина — взаимоотношение я и другого (*ФП*, 112, 116—117, 122, 136—138; *АГ*, 36, 77, 113, 130, 163) — также, подобно другим понятиям, получает новое освещение. Соотношение я и другого является элементом этики Г. Когена. См.: *Cohen H. Ethik des reinen Willens*. S. 201—202. О проблеме соотношения «я» и «другого» в европейской философии XIX—начала XX вв. см.: *Todorov Tz. Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique*. Paris, 1981. P. 151; *Perlina N. Mikhail Bakhtin and Martin Buber: Problems of dialogic imagination // Studies in 20th century literature*. 1984. Vol. 9. № 1. P. 13—18.
- 31* О невыразимости и необъяснимости нравственного бытия в теоретических терминах также см.: *ФП*, 87, 99; *АГ*, 71; *ПСМФ*, 16, 41.
- 32* *АГ*, 112.
- 33* Притча о мытаре и фарисее (Лук. 18, 9—14); ср.: *АГ*, 127.
- 34* Ср.: *АГ*, 44, 47, 98, 134.
- 35* Ср.: *ФП*, 95, 119; *АГ*, 107, 133. Вопрос о двойничестве-самозванстве в истории культуры привлек внимание Л. В. Пумпянского еще в невеликий период (см.: *Пумпянский Л. В. Достоевский и античность*. Пг., 1922).
- 36* Конъектура; в рукописи неразб.; так же возможно чтение — «знания».
- 37* Покаяние — одно из важнейших понятий нравственной философии М. М. Бахтина. См.: *АГ*, 50, 52, 101, 102, 105, 108, 111, 123, 126, 156.
- 38* Ср.: *АГ*, 17, 112, 125, 126.
- 39* Ср.: *АГ*, 52, 90, 100.
- 40* Ср.: *АГ*, 124.
- 41* Ср.: *АГ*, 112.
- 42* Ср.: *АГ*, 90, 126.
- 43* Ср.: *АГ*, 107, 109, 111.
- 44* Ср.: *АГ*, 107, 109, 111; *ФП*, 114 (абсолютная неуспокоенность).
- 45* Ср.: *АГ*, 126—127.
- 46* О вере, свободе и их соотношении см.: *АГ*, 112, 123, 126.
- 47* Ср.: *АГ*, 51—52, 113, 126.
- 48* Записи относятся, судя по датам записей двух лекций, к октябрю-ноябрю 1924 г. Записей 7-й, 8-й и 9-й лекций нет. В основе сохранившихся лекций лежит обсуждение начальных разделов «Критики чистого разума» И. Канта. По воспоминаниям И. И. Канаева, М. М. Бахтин как-то прочитал курс лекций о Канте. Возможно, записи Л. В. Пумпянского относятся именно к этому курсу. В лекциях М. М. Бахтин дает критическое обозрение ос-

новых проблем европейской философии. Поскольку в эти годы М. М. Бахтин постоянно учитывает достижения Марбургской школы, то в лекциях важны все случаи согласия и расхождения с Г. Когеном. Особого внимания в лекциях заслуживает типология философских систем, при построении которой использованы опыт изучения логики кругозора (т. е. горизонта) поступающего сознания, данный в работе «К философии поступка», и исследование жизни эстетического сознания, осуществленное в работах «Автор и герой..» и «Проблема содержания...».

49* Имеется в виду: *Кант И.* Критика чистого разума. Ч. 1: Трансцендентальная эстетика.

50* Работа (нем.).

51* Историческая, или духовная психология разрабатывалась в трудах В. Дильтея (1833—1911).

52* Трансгредентность, т. е. венаходимость, — одна из основных категорий анализа эстетического сознания в работе «Автор и герой...».

53* Ср.: *ФП*, 121.

54* Ср.: *ФП*, 86.

55* Пояснение в скобках принадлежит Л. В. Пумпянскому.

56* Единство (нем.).

57* Здесь и далее имеется в виду также «теоретический, исторически недействительный субъект, сознание вообще, научное сознание, гносеологический субъект» (*ФП*, 86) новоевропейской теоретической философии; см. также: *АГ*, 79—80.

58* *Платон.* Государство.

59* Ср.: *АГ*, 36—37, 97; *ПСМФ*, 31—32.

60* Ср.: *АГ*, 80.

61* Ср.: *ФП*, 89—90; *АГ*, 118; *ПСМФ*, 30.

62* После нас хоть потоп (*фр.*).

63* Длительности (*фр.*); термин А. Бергсона.

64* «Введение» к «Критике чистого разума» И. Канта.

65* Созерцание (нем.).

66* Понятие (нем.).

67* Суждение (нем.).

68* Ср.: *Каган М. И.* Герман Коген. С. 118—122.

69* *Кант И.* Критика чистого разума // *Кант И.* Сочинения. М., 1964. Т. 3. С. 130.

70* Там же.

71* Там же. С. 131.

72* Там же.

73* М. М. Бахтин, как и Г. Коген в этике и эстетике, при анализе эстетического сознания употребляет понятия «пространство» и «время» не в их прямом естественнонаучном смысле, а метафорически, образно.

74* *Кант И.* Критика чистого разума. С. 132.

75* Там же. С. 134.

76* Там же.

77* Там же. С. 135—137.

78* О Бергсоне см. также: *ФП*, 88—89, 97; *АГ*, 78.

79* Интуитивное видение жизни демонстрируется А. Бергсоном на примере поведения самки осы желтокрылого сфекса. См.: *Бергсон А. Собр. соч.* СПб., 1913. Т. 1: Творческая эволюция. С. 151—153.

80* Возможное чтение переплеск <ивается>.

81* Запись сделана, скорее всего, в октябре 1925 г., поскольку следующая публикуемая запись, связанная с ней по содержанию, датирована 1 января 1925 г. Обе записи относятся к периоду занятий Невельской школы теологией зимой 1925/26 гг. Об этих занятиях свидетельствуют и книги по теологии, в том числе и православных богословов, внесенные Л. В. Пумпянским в «Список книг, изученных, прочитанных, просмотренных 20 апреля—20 декабря 1925 г.». Говорит об этих занятиях Л. В. Пумпянский в письме 1926 г. М. И. Кагану: «В этом году совершенно точно и ясно установилось мое теологическое мировоззрение: православная Восточная Церковь. Особую роль сыграло изучение *Apologie des Christentums* Г. Шелля и убеждение в совершенной несостоятельности философии религии Канта и Г. Когена. — Но углубление собственных взглядов, как это всегда бывает, привело к серьезной осмысленной терпимости, основанной на уважении к мысли, к труду мысли, к личности носителей мысли. Polemica уступает критике. И здесь тоже Шелль великий из учителей» (*Вик*, 266). Обсуждение проблемы Откровения могло возникнуть во время рассмотрения философии религии Г. Когена, где эта проблема занимает важное место. Однако, возможно, были и другие источники постановки этой проблемы (например, труды Г. Шелля). Обе записи представляют собой также пример полемики, возникавшей порой в беседах Невельской школы.

Подход к решению этой проблемы у М. М. Бахтина, согласующийся с восточной христианской традицией, вытекает из существа всех прежних его трудов.

82* Имеется в виду М. И. Тубянский; М. И. Каган находился в это время в Москве.

83* Теория желаний (*нем.*).

84* *Шелль Герман* (1850—1906) — католический богослов. В одной из тетрадей Л. В. Пумпянского имеется небольшой конспект, посвященный жизни и трудам Г. Шелля. Почти все сочинения Г. Шелля находятся в списке прочитанных Л. В. Пумпянским книг с 20 апреля по 20 декабря 1925 г.

85* Подобно тому как зимой 1925—1926 гг. представители Невельской школы занимались теологией, зиму 1924—1925 гг. они посвятили обсуждению психоанализа. Об этом говорит наличие в «Списках книг, изученных, прочитанных, просмотренных» Л. В. Пумпянским с 1 июля 1921 по 20 декабря 1925 г., основных сочинений З. Фрейда и других теоретиков психоанализа. Тогда же, скорее всего в январе 1925 г., Л. В. Пумпянский написал статью «К критике Ранка и психоанализа». К этому же времени относятся материалы занятий психоанализом, сохранившиеся в архиве И. И. Соллертинского (см.: *Михеева Л. И. И. Соллертинский...* С. 51—55). Результатом этих беседований было и написание М. М. Бахтиным работ, изданных под именем В. Н. Волошинова: статьи «По ту сторону социального» (*Звезда*. 1925. № 5. С. 186—214) и книги «Фрейдизм» (Л., 1927).

86* «Таит покров пощады тайну Божью...» — Вяч. Иванов. «Спор: Поэма в сонетах» — «Читателю» (1909).

Далее в выступлении М. И. Тубьянского приводятся строки из стихотворения Вяч. Иванова «Вечные дары» (*Иванов Вяч. Кормчие звезды: Книга лирики. СПб., 1903. С. 100*).

^{87*} Ср.: АГ, 175—176, 179

^{88*} Дело (*нем.*).

^{89*} Данная запись, как и предшествующая, расположены на разных листах тетради 1923—1925 гг. среди материалов более раннего периода.

^{90*} Марк. 9, 24. Ср.: АГ, 127.

^{91*} Довод к человеку (*лат.*).

^{92*} С кафедры (*лат.*).

^{93*} Ср. употребление в работе «Автор и герой...» слов «дар» (АГ, 89, 125) и «нужда» (АГ, 43, 108, 112, 125, 126—127).

1992

*Вступительная заметка, подготовка текста
и примечания Н. И. Николаева*





Ю. М. КАГАН

Люди не нашего времени

В одном из воронежских стихотворений Осипа Мандельштама есть пронзительные строчки:

— Читателя! Советчика! Врача!
На лестнице колючей разговора б!

Я привожу эти слова в связи с тем, что после смерти М. М. Бахтина в печати появилось довольно много пересказов бесед с ним, разговоров. В то же время замечательный литературовед Л. Е. Пинский на одной из первых конференций, посвященных Бахтину, 31 марта 1976 года, кажется, имел все основания сказать, что этот глубочайший исследователь диалога был «философ-молчун». Во всяком случае, таким он представлялся навещавшему его в конце жизни Пинскому. Думаю, что в конце жизни Бахтина так и было. Моей матери, приглашая ее и меня навещать его почаще, М. М. Бахтин говорил: «Приходите! Вам всегда можно! У нас же с вами воспоминания!..» Здесь имелась в виду и некоторая общность духовной культуры. Даря моей матери новое издание книги «Проблемы поэтики Достоевского», он сделал такую надпись: «Дорогой Софье Исааковне Каган с уважением, любовью и в память незабвенного Матвея Исаевича...». Незабвенного.

Из опубликованных теперь писем и записочек невеликих друзей — В. Н. Волошинова, Л. В. Пумпянского, а также по обнаруженным недавно в газете «Советская Мордовия» отрывкам показаний М. М. Бахтина, сохранившимся в его следственном деле, видно, что и в Невеле, и потом в Витебске, в Ленинграде были у них разговоры до утра, серьезные обсуждения серьезных книг по философии, искусству, теологии, рассказы о собственных исследованиях и размышлениях. Были собеседования и собеседники.

Когда я начала знакомиться с архивными материалами ГАХНа (Государственная академия художественных наук), где мой отец был членом философского отделения, то иногда после первого документа — после листа с подписями присутствующих на том или ином заседании — дальше почти невозможно было читать, так как едва ли не каждое имя говорило о страшной участи, постигшей этих людей. Исчезали собеседники, оппоненты. Их арестовывали, изгоняли из страны, высылали, лишали возможности заниматься тем, в чем они видели свое призвание, их просто убивали... Философия и всякая свободная мысль мало-помалу становилась катакомбной, да и в катакомбах собеседников постепенно становилось все меньше и меньше. Изменялось не только их количество, но и качество. Утрачивалась преемственность мысли, речи. Ведь, — как писал мой отец в своей работе «О ходе истории», — «к слову нельзя относиться с безразличием, потому что слово всегда больше своего исключительно словесного значения...»¹

В начале июня 1960 года сразу после похорон Пастернака я приехала к своему учителю А. Ф. Лосеву, чтобы рассказать, как проходила в Переделкине эта церемония, кто был, что говорили... Лосева я знала давно и была совершенно поражена, увидав, что он с трудом сдерживает рыдания, плачет. Это был плач не только по Пастернаку, а и по себе, по всей ушедшей, как он думал, навсегда эпохе. Он в слезах повторял: «Какой был дух! Какой был дух на этой земле! И все погубили!» Я беспомощно пыталась его утешить, говоря, что нет, не все погублено, что есть молодые, которые сейчас стараются продолжить то, что тогда было, они читают, думают, рассуждают... Я знала таких людей. Лосев отвечал мне, что я так говорю, потому что не могу даже представить себе, какой была духовная жизнь России в конце десятих — начале двадцатых годов! Действительно, людей с интеллектом такого ранга больше мне встречать почти не доводилось.

И вот я думаю, если есть какая-то возможность не по пересказам, а непосредственно от самих тех людей не нашего времени, думающих «не по-нашему», хоть как-то представить себе, что же говорили тогда те, кого оплакивал Лосев, что хотели они сказать друг другу и тем, в ком их слова, по их мнению, могли еще найти отзвук, что от их мысли дошло до нас, то наш долг их выслушать и, несмотря на все трудности, постараться понять. Тем более, что, как и все свободно думающие люди, вовсе не всегда они были согласны друг с другом. Общим у них было отличие от официально признанной идеологической «линии», а также несомненный ин-

интерес к ряду одних и тех же близких им проблем теории познания, эстетики, религиозной мысли.

М. К. Поливанов — внук философа Г. Г. Шпета, физик и историк культуры — в своей статье «Тайная свобода» писал о том, что Ахматова, говоря с ним как-то о романе «Доктор Живаго», сказала, что Пастернак описывает ее время, но что она никого в его книге не узнает². М. К. Поливанов пояснил слова Ахматовой: «Таких людей не было видно в литературно-художественном обществе тех лет, они были незаметны среди посетителей “Бродячей собаки” или кружка около “Муссагета”. Легче представить себе их где-то среди молодого окружения участников сборника “Вехи” или, позднее, в том Невельском кружке, из которого вышли Юдина, Бахтин, Матвей Каган. <...> Почти все люди этого рода были уничтожены или прожили свою жизнь очень незаметно...»

Известно, что М. М. Бахтин и мой отец были близко знакомы с 1918 года по 1921. Круг друзей сложился в первые послереволюционные годы в двух маленьких городах в пределах бывшей «черты еврейской оседлости» — в Невеле и Витебске. Невель для моего отца был родным городом. Еврей, сын небогатого купца-кожевника, он учился сначала в хедере, потом в русском народном училище для еврейских детей. В 1909 году он уехал из Невеля и экстерном закончил гимназию. Латынь сдавал поэту Иннокентию Анненскому, стихи которого очень любил. (Это об Анненском О. Мандельштам писал, что тот «являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя статья...» * Получив аттестат зрелости, М. И. Каган, высокий интеллектуализм которого отмечали позднее все знавшие его, отправился в Германию с целью поступать там в какой-нибудь университет на философский факультет. Учился у Германа Когена, Пауля Наторпа, Эрнста Кассирера, а также у знаменитого Вундта и у не ставшего еще тогда знаменитым Николая Гартмана. Ко времени возвращения в Россию М. И. Каган был уже убежденным неокантианцем, доктором Марбургского университета. Он был рад обрести в Невеле новых друзей. Они были рады узнать его. Встреча их оказалась важной для всей их жизни. Учившийся в 1912 году в Марбурге у Когена Борис Пастернак писал в «Охранной грамоте» восхищенно: «Марбургское направление покоряло меня двумя особенностями. Во-первых, оно было самобытно, перерывало все до основания и

* Мандельштам О. Письмо о русской поэзии // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 175.

строило на чистом месте. <...> Не подчиненная терминологической инерции Марбургская школа обращалась к первоисточникам, т. е. к подлинным распискам мысли, оставленным ею в истории науки. <...>

Вторая особенность Марбургской школы прямо вытекала из первой и заключалась в ее разборчивом и взыскательном отношении к историческому наследству <...>» *.

В маленьком Невеле вокруг Бахтина, Пумпянского и Кагана сложился недолго просуществовавший домашний философский семинар, который современники называли «кантовским». К 1920—1921 годам из участников этого семинара в Невеле оставались, кажется, только Бахтин и Каган. Потом Каган уехал преподавать в только что открывшийся Орловский университет. Бахтин перебрался в Витебск, потом в Ленинград. Каган стал жить в Москве. Изредка он приезжал в Ленинград, но, связанный службой, часто видеть старых друзей не мог. Связи слабели. Хотя в 1929 году в борьбе за спасение Бахтина от заключения в Соловецкий лагерь особого назначения (СЛОИ) весьма активно участвовали вместе со старым другом М. В. Юдиной и моя мать, и мой отец.

Встреча же Бахтина и моего отца произошла только через много лет. Это было в 1936 и в 1937 годах. Я была ребенком и знала о Бахтине только, что мой отец очень любит его и всегда помнит, что он в ссылке и что ему надо помогать. А чужим людям об этом ничего не рассказывать. Встречу летом 1936 года я очень хорошо запомнила. Мы читали вслух Гоголя. «Русь, куда несешься ты, дай ответ. Не дает ответа!..» В квартиру позвонили, отец пошел открывать и долго не возвращался. В нетерпении я отправилась посмотреть, что его задерживает. В коммунальной квартире, на лестничной площадке в слезах молча стояли обнявшись мой отец и какой-то незнакомец. Это был Михаил Михайлович. Телефона у нас не было. Приезд был неожиданным.

На лестнице колючей разговора б!..

Встречались и разговаривали они тогда каждый день. Так же было и летом 1937 года. Через пятнадцать лет они снова оказались дороги и нужны друг другу. Встреча в 1937 стала последней. В конце декабря мой отец скончался от приступа грудной жабы. Ему было 48 лет. Когда, нарушив паспортный режим, Бахтин приехал проститься со старым другом, он буквально не мог ото-

* Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982. С. 211—212.

рваться от бумаг, еще лежащих на письменном столе. Мы с матерью не знаем, что было в этом порыве; может быть, желание узнать, о чем же они не договорили... Время было страшное. Еще с середины двадцатых годов мой отец стал заниматься экономикой и изучением энергетических ресурсов СССР. В тридцатых годах он был уже известным специалистом в этой области. Проживи он дольше, его, несомненно, арестовали бы, и можно только благодарить Бога за то, что он умер дома и не попал в руки злодеев. В письмах к моей матери — она была геологом и уезжала в экспедиции — он среди прочего скупко писал о судебных процессах, о том, что вспоминает романы «Бесы», «На ножах», хроники Шекспира, писал о мучающем его прозябании, о невозможности участвовать в жизни, т. е. о невозможности жить. После последней встречи с Бахтиным, по его совету, он стал записывать свои мысли о стихах Пушкина в надежде издать статью к столетнему юбилею поэта. Через много-много лет эти записи стараниями С. Г. Бочарова удалось опубликовать. Бахтин написал необходимую для издательства «внутреннюю рецензию», в которой были слова о том, что эта работа «производит освежающее впечатление». Правда, название в издательстве «Советский писатель» изменили. Было — «Мотивы трагического недоумения Пушкина». Стало: «О пушкинских поэмах»³. Считалось, что недоумений у Пушкина быть не могло. Тем более трагических. Конечно, жалко, что не все было записано. М. М. Бахтин настаивал, чтобы я лучше искала, внимательнее читала оставшиеся бумаги, т. к. он предполагал, что должны были быть записи не только о южных поэмах, но и о «Евгении Онегине», потому что в последний раз они об этом разговаривали... Увы, среди бумаг моего отца заметок о «Евгении Онегине» нет. Как нет записей о «Сцене из Фауста», хотя некоторые знакомые вспоминали, как он читал им эту вещь и говорил что-то «очень интересное».

И все-таки: что было до последней встречи в 1937 году? У нас сохранилось Евангелие, которое в 1919 году в Невеле подарил моему отцу расстрелянный в 1938 году Б. М. Зубакин, чьи стихи любил и незадолго до своей смерти читал моей матери и мне наизусть М. М. Бахтин. На подаренной книге есть такая надпись:

Легенды древние не миф.
Господь и мир — все *semper idem*⁴.
Как Моисей с горы Хорив,
Обетованное мы видим.
Ошибки скорбные простив,
Мы никого не ненавидим.
И мнится нам на высях Гор
Вселенской Радости Собор!

Это стихотворение стоит особняком среди всех других стихов Зубакина. Обращает на себя внимание повторение слов «мы», «нам», сопоставление Господа и мира, ощущение того, что эти «мы» как бы окликнуты Богом и способны видеть будущее; последние же строки напоминают много раз повторяемые моим отцом слова о том, что суть истории — в цели... «Сама же цель остается трансцендентной». Перед стихотворением посвящение: «Другу и Брату...»

В частично опубликованных теперь материалах из следственного дела в одном из протоколов Бахтин писал, что в своем реферате, посвященном Шелеру, он говорил об исповеди. «Исповедь, по Шелеру, есть раскрытие себя перед другим, делающее социальным (“словом”) то, что стремилось к своему асоциальному внесловесному пределу (“грех”) и было изолированным, неизжитым, чужеродным телом во внутренней жизни человека». А за несколько лет до этого, в 1925 году, мой отец в одном из писем писал об исповеди как основной коллизии поэмы Пушкина «Братья-разбойники». Исповедь брата перед людьми, которые не ведают о братстве, перед «интернациональным сбродом безродных»... Легко предположить, что во время Гражданской войны, в первые годы революции и братство, братоубийственные распри, возмездие и исповедь, раскаяние были предметом размышления и обсуждения не у одних только невеликих друзей. «Другу и Брату» с прописными буквами написал Зубакин, который был розенкрейцером, и слова эти у него наполнялись особым смыслом. Бахтин вспоминал, как Зубакин, очень отличавшийся от них, просил его и моего отца: «Я буду печку топить и воду носить, а вы разговаривайте! Только разговаривайте!»

Вероятно, М. М. Бахтин знал статью моего отца по поводу смерти Германа Когена. Она была опубликована уже в Москве, но написана еще в 1918 году, и вполне вероятно, что идеи этой статьи, касающиеся этики и эстетики, обсуждались в Невеле. «Чтобы эстетика могла быть самостоятельной, она должна иметь и свой ясный особый *род сознания*. <...> Необходима не только *своеобразность* объективной идеи красоты, но и методическое обоснование ее *особого рода* сознания» *, — писал тогда мой отец. — Именно своеобразие и особость того, о чем он рассуждал, стали, главным образом, предметом его внимания.

Когда-то, еще в 1921 году, в одном из писем в Орел Бахтин писал своему старшему другу: «К сожалению, приходится при-

* Каган М. Герман Коген // Научные известия Академического Центра Наркомпроса. М., 1922. Сб. 2. С. 119.

знаться, что в России Вам еще долго придется быть одиноким, и встречать Вы будете в лучшем случае уважение и очень мало понимания и сочувствия, ведь у нас, как это ни дико, и под “философией” понимают нечто весьма мало похожее на то, что понимаете Вы, и не только в среде обывателей, а и присяжных наших философов...»

В работе Бахтина, относящейся к началу двадцатых годов и опубликованной позднее под названием «К философии поступка», есть место, как бы поясняющее эти слова: «Можно и должно признать, что в области своих специальных задач современная философия (особенно неокантианство) достигла очевидных высот и сумела наконец выработать совершенно научные методы (чего не сумел сделать позитивизм во всех видах, включая сюда и прагматизм). Нельзя отказать нашему времени в высокой заслуге приближения к идеалу научной философии». И он продолжает: «Но эта научная философия может быть только специальной философией, т. е. философией областей культуры и их единства в теоретической траскрипции изнутри самих объектов культурного творчества и имманентного закона их развития. Зато эта теоретическая философия не может претендовать быть первой философией, т. е. учением не о едином культурном творчестве, но о едином и единственном бытии-событии. Такой первой философии нет, и как бы забыты пути ее создания. Отсюда и глубокая неудовлетворенность участно мыслящих современной философией...» (ФП, 96).

Большой интерес для попытки воссоздания того, какие разговоры велись в маленьком городе (собеседники шутливо именовали его «нашим Марбургом»), о чем они там думали, представляют неизвестные до сих пор работы моего отца, такие, например, как написанная в конце 1918 года статья «Социология и личность», примыкающий к работе «Как возможна история?» начатый в 1920 году труд «О ходе истории» — причем проблема «хода истории» интересовала его здесь как проблема систематической философии. Примечателен и его доклад 1922 года «Два устремления искусства» с подзаголовком «Форма и содержание; беспредметность и сюжетность», отрывок «К проблеме структуры», а также некоторые другие, относящиеся как раз к периоду создания преимущественно философских работ Бахтина. Ознакомление с ними даст возможность ощутить некоторый контекст этих работ. («О ходе истории» объемом около 60 машинописных страниц написана по-русски и, может быть, представляет собой новый вариант написанного в 1915—1916 гг. по-немецки несохранившегося труда «Von Gang der Geschichte» объемом в 15 листов).

Прежде чем говорить что-то об этих работах, я должна предупредить, что они не были подготовлены автором к печати и представляют собой нередко черновики, фрагменты... Когда-то О. Мандельштам назвал фрагменты «драгоценными клочками», так как часто они «обрываются как раз там, где больше всего хочется продолжения...» * В условиях нашей российской действительности («под этим, — как говорил Бахтин, — безблагодатным небом») приходится радоваться, что в семейных архивах фрагменты вопреки этой истории и этой действительности сохранились.

И еще одно «предупреждение». Знакомые с опубликованными работами М. И. Кагана не могли не заметить сложности изложения и без того сложных вопросов. В связи с этим я хочу рассказать, как Анастасия Цветаева, услышав в начале 1922 года у Бердяева какой-то доклад моего отца, не поняла его и сказала об этом бывшему там Б. М. Зубакину. Тот ей ответил: «Ничего нет странного! Он думает по-древнееврейски, переводит на немецкий и произносит по-русски! Но Вы слушайте его! Это — Иоанн Богослов нашего времени!» А. Лосев, хорошо знавший отца еще в ГАХНе, даривший ему свои книги, сказал мне как-то: «Матвей Исаевич не мог быть большим ученым. Для этого он — слишком хороший человек. Ученому сейчас надо многого не видеть, а он на это не был способен...»

Я не собираюсь здесь пересказывать, а тем более как-то истолковывать названные мною работы, сопоставлять их с трудами М. М. Бахтина, Пумпянского, Волошинова, Медведева, с немецкими или русскими философами. Надеюсь, что теперь в обозримый срок пролежавшие столько лет под спудом работы М. И. Кагана издадут. (Этим стал заниматься исследователь наследия М. М. Бахтина В. Л. Махлин.) И тогда, помимо всего, будет видно, как плотно написаны работы М. И. Кагана. Из-за этой вот плотности из них трудно выбрать отдельные самоценные куски для беглого ознакомления. Однако есть некоторые как бы сквозные мысли, по-разному развиваемые в разных трудах. О них, вероятно, имеет смысл сказать. Например, о том, что «не всегда историческое человечество актуально живет всеми вопросами культуры, хотя в том или ином виде в истории присутствуют все вопросы...» и «на долю так называемых вечных проблем выпадает постоянный интерес к ним». Он считал, что «все проблемы оказывают то или иное историческое влияние». Писал о том, что история — в цели, что «история не только происходит, но также

* Мандельштам О. Чаадаев // Мандельштам О. Указ. соч. С. 89.

и задается, становится». Он писал: «Система исторического бытия будет всегда открытой, становящейся. Вне процесса историческое бытие немислимо. В этом процессе в зависимости от цели окажутся разные направления». Считал, что античность, средневековье, ренессанс, реформация не только определяют какие-то периоды, но и присутствуют в истории всегда в качестве как бы структурно повторяющихся мифологем. И далее — о том, что партикулярная заинтересованность какой-либо одной стороны или каким-нибудь одним моментом способна создать лишь претензии на решение и постановку вопроса о ходе истории. О том, что тот или иной частный интерес к какой-либо одной линии пути может переходить «в сферу компетенции единства всего пути систематического процесса истории». Когда же в этом тексте встретилось замечание, что «нельзя будет обойти вниманием значение религии для истории в систематическом изучении ее хода», то я вспомнила пересказанные мне известным правоведом И. Д. Левиным слова моего отца в прениях по докладу С. Л. Франка еще в ноябре 1921 года: «Для историка Библия важнее Геродота!» Цель как бы оправдывается в стремлении к имманентно-исторической целесообразности, которая является историческим долгом человека». В работе «О ходе истории» М. И. Каган писал: «Мы снова и снова начинаем жить исторически. Это процесс, открытый для постоянно обновляющихся возможностей... Реально — история начинается всегда».

При безусловно гуманистическом характере всех работ М. И. Кагана — независимо от того, посвящены они хозяйству, науке или искусству, — при постоянном сознании ответственности человека рассуждения о личности обращают на себя внимание как в статье «Социология и личность», так и в работе «О ходе истории», где автор отмечает, что «феномен истории никогда не может находиться вне непосредственного отношения к человеку, к людям <...>», или когда он говорит, что человек — это социально-историческое существо, цель у него не только эгоистическая, но и социально-культурная, а личность в своей непосредственной актуальной жизни есть личность альтруистическая. Во всех названных работах много внимания уделяется предвосхищению исторической цели, причастности к миру высших целей. Рассуждая о хозяйстве, он пишет: «В экономической жизни мы встречаемся с явлением потребности... Нельзя говорить, что экономическая потребность является целесообразностью предвосхищения исторически должной цели». Хочется привести и такой отрывок из статьи «Социология и личность», написанной в Невеле почти сразу после возвращения в Россию из Германии:

«Глубоко социально в своей социологической истине утверждение Маркса, что социальный труд определяет основным образом потребительскую социальную ценность. Характерно, что, несмотря на словесное пренебрежение к идеализму и этике, при обосновании истории у Маркса ценность определяется не трудом вообще как работой, не работой машины или стихии, или даже какого-то другого живого существа, кроме человека; ценность определяется человеческим трудом. И прибавочную стоимость считают только на человеческий труд. Это не упрек Марксу, а упоминание достоинства». И, как бы заключая эту характеристику Маркса, М. И. Каган отмечает: «Он гораздо более идеалистичен, чем это обычно принимают...» М. И. Каган показывает, что марксизм неправомерно включает культуру в сферу экономики, чрезмерно расширяя эту сферу.

В работе «О ходе истории» обсуждаются и такие понятия, как культура, цена, ценность, достоинство, потребности. Из потребностей М. И. Каган особо выделяет три: потребления, познания и любви. «Их “устремлениями” и измеряется ход истории. Не система цен управляет системой ценностей, а система цен входит в другие системы. <...> Объект нашего потребления может быть сам по себе субъектом для тех, кто способен относиться, помимо другого бытия, к миру другого рода — к бытию стихийного существования. Продукт потребления является только средством. В точном смысле слова — средством истории, средством культурно-человеческой жизни является только предмет экономического потребления. Все остальное уже больше, чем средство...» Любовь же — это для М. И. Кагана очень важная категория, это то, что Бахтин называет «поступком», это деятельная участность в мире других людей здесь и сейчас... «Само взаимодействие между людьми есть потребность как бы сама по себе целевая. <...> Потребность взаимодействия между людьми, целевую саму по себе, субъективно мы называем любовью. <...> Чем более объективна любовь в субъективности своей потребности, тем больше в ней непосредственно целесообразности красоты. Но любовь больше и потребности, ибо она также и действие».

«Судить прошлое можно лишь для будущего. <...> Прошлое другого должно быть моим любимым прошлым <...> прошлые культуры следует любить. Смерть и гибель их мне безразличны. Ни Илиада, ни плач Иеремии не имели бы места без этой любви к погибающему. В искусстве сама гибель перестает быть Гибелью. И смерть любимого человека не означает смерти любви. Лучшее всех об этом знал Данте». И как бы спохватываясь, что отвлекся, продолжал: «Но мы здесь не в области искусства, ког-

да оно даже и соприкасается с религиозными мотивами. Мы — в области методологии истории человечества и культуры, в проблеме упадка в ходе ее...»

В «Охранной грамоте» Пастернак писал: «Историю в Марбурге знали в совершенстве... На историю в Марбурге смотрели в оба гегельянских глаза, т. е. гениально обобщенно, но в то же время в точных границах здравого правдоподобья...» *

Думаю, что важны также и специальные рассуждения об искусстве. Здесь надо будет обратиться к докладу М. И. Кагана «О двух устремлениях искусства» и к отрывку «О проблеме скульптуры». Интересно, что, говоря о любви как действии, как потребности преодоления противоположности внутреннему, субъекту объекту, М. И. Каган переходит к одной из самых важных для него проблем — к проблеме искусства, к проблеме красоты. «Произведение искусства внутренне живо любовью. Оно висит в какой-нибудь галерее или пребывает где-то будто бы в пассивном состоянии, но, являясь произведением искусства, внутренне живет потребностью любви. И эту любовь мы потом распространяем на весь стихийно существующий внешний мир. Даже продукты потребления мы наполняем красотой как свойством». Искусство у него входит в единство человеческой культуры и может быть понято внутри проблемы систематической философии. Доклад «Два устремления искусства» имеет подзаголовок «Форма и содержание; беспредметность и сюжетность». Начинается доклад с критики всем известного выражения «на вкус и цвет товарищей нет». Если с этим согласиться, то нельзя будет установить идентичность искусства. Мир для М. И. Кагана всегда открыт, всегда не готов, всегда не завершен. Но искусство, — считает он, — и только одно искусство осуществляет завершение. Не завершение всего в целом, а в середине, по отношению к данному моменту. «Завершенность и идентичность момента в конкретном, постоянный момент жизни — не только процесс, не только путь завершения, открытого лишь будущему. Это — уже открытая, готовая, внутренняя идентичность. Конкретные факты других сфер бытия и культуры, кроме искусства, такой идентичностью не обладают». Ни в чем нет такой степени конкретности, такого постоянства и такой действительности, как в жизни искусства, как в художественном произведении... Здесь царствует связь, здесь постоянно неразделенность платонического эроса. Абсолютная идентичность, постоянство имманентности — это искусство». Со стороны объективной — смысл

* Пастернак Б. Указ. соч. С. 211—212.

художественного произведения называют красотой. С другой стороны, с субъективной — его должно определять как любовь. Ни та ни другая не абстрактны. Они не внешние, не экстенсивные. Можно сказать, что художественная жизнь — это красота любви и любовь красоты... Бытие искусства — это бытие красоты. Разум его — это разум любви».

Вспоминается Пастернак с его строками:

Всесильный бог любви,
Всесильный бог деталей...

Такая эстетика, кажется, не похожа ни на классическую, ни на формалистическую. И в докладе «Два устремления искусства», и в отрывке «К проблеме скульптуры» есть рассуждение об отражении. «Дело не в том, что жизнь отражается в искусстве. Это простая банальность, ни к чему нас не обязывающая. Вопрос в том, что это за отражение? Если угодно, дело здесь в зеркале, которое в данном случае является эстетикой». Он пишет: «Эстетическое зеркало смысла должно нам подсказывать, что отражение действительности идет из искусства. Из искусства в жизнь, а не наоборот». И это свойство искусства М. И. Каган называет «задачей чистоты», осуществляемой художником-творцом. Понятие «чистоты» становится яснее благодаря суждению М. И. Кагана о мифе, который он понимает как «предвосхищенную завершенность эпизода с вечным фактическим смыслом». «Сюжетная завершенность» — это как бы «фабула», как бы «история». Эта концепция мифа присутствует и в его философии культуры, и в его эстетике, и в его философии истории. «Миф — это принцип и факт постоянного творческого первоначала в предвосхищении откровения будущего в настоящем и заключения прошлого в постоянно открывающееся вечное настоящее, которое живет будущим». Интересно в этой связи рассуждение о празднике как о стихии искусства, в котором нуждается жизнь. «Праздник дело не праздное», — пишет он. — Искусство — это праздник жизни и праздник одаренности жизнью. «В празднике — полнота достижения и чистой силы жизни, притом что ни теории, ни историческому быту это вообще не дано». Такой праздник он противопоставляет «обуреваемости праздностью при отсутствии в жизни праздника, бравированию будничным при отсутствии бытовых будней живого культурного уклада». И заканчивает он свой доклад, сделанный в советской Москве начала 20-х годов, словами Блока: «Ой, пурга какая, Спасе...»⁵ А я, прикоснувшись к этим темам, закончу другими словами. В заметках «К философским основам гуманитарных наук» М. М.

Бахтин писал: «Роль памяти в этом вечном преобразении прошлого. Познание — понимание прошлого в его незавершенности (в его несовпадении с самим собою). Момент бесстрашия в познании. <...> Корреспондирующий момент смирения познающего» (ЭСТ, 410). В моем же случае это еще и стремление следовать заповеди почитания родителей.

1922





М. И. КАГАН

Два устремления искусства

(Форма и содержание; беспредметность и сюжетность)

Раньше всего надо договориться о том, что должно понимать под искусством. При всем много- и разнообразии искусства следует определенно установить, что такое искусство как нечто идентичное и однозначное. Поэтому мы с самого начала отказываемся соглашаться с утверждениями вроде таких, как «на вкус и цвет товарищей нет». Даже при самой идеальной трактовке этого изречения мы были бы в состоянии его применять со значением бесконечного суждения, в качестве суждения, констатирующего в эмпирической хозяйственной жизни отсутствие «товарищества на вкус и цвет». Мы, конечно, вольны предлагать и высказывать пожелания, чтобы «товарищество на вкус и цвет» единого идентичного искусства стало фактом или все более и более становилось бы фактом, обязательным даже и для хозяйственного обихода, для хозяйства как сферы бытия¹. Но и в этом случае сначала надо принять идентичность смысла искусства как такового. Не принимать идентичности смысла искусства — значит усомниться в его действительности. Многообразие и разнообразие искусства — это многообразие и разнообразие одного и того же единого искусства.

В этом отношении искусство, собственно говоря, ничуть не отличается от всех остальных фактов и явлений культуры и бытия вообще. От науки, хозяйства, религии, природы, истории, философии и т. д., ибо все они, как факты, при всем много- и разнообразии непременно идентичны. Идентичность эта живая, жизненно устремленная сама по себе. Все эти сферы бытия и культуры открыты для будущего. Как жизненные факты бытия, как явления в чистоте бытия они не замкнуты, не заключены только в одном их настоящем или прошедшем. В противном случае они

были бы мертвыми, были бы фактами ухода из бытия, явлениями разрушения, а не бытия. Все они — вместе с искусством — не изживание содержания бытия для прошлого (для того настоящего, которое должно стать прошлым). Потому что бытие и культура — это не игра напропалую.

Однако в этой открытой чистоте бытия идентичности становления жизни — искусство являет собой также и нечто особое. В нем есть некое отличие от всех остальных фактов и явлений бытия. Сфера искусства, конечно, открыта, как и все другие сферы бытия. Она не завершена так же, как не завершено все бытие вообще. Не завершено, не готов весь мир, все бытие. Не готов и мир искусства. Идентичность всякой сферы бытия — это идентичность процесса, процесса открытого становления. И все же идея завершенности, имманентности, индивидуальности, нераздельного бытия момента в конкретном жизненном факте, в непосредственно осуществленной жизни, в простой непосредственной живой бытийности мыслима не только как процесс. Она не только факт еще не окончательно завершившейся борьбы за непосредственную действительность и имманентность без продолжения. Дело здесь, конечно, не в завершенности всей сферы того или иного мира бытия, не в совершенстве мира этой сферы, ибо завершенность такого рода была бы принципиально возможна только вместе с совершенством единого, уже неделимого бытия всех сфер. И не в «конце времен» здесь дело, а именно в середине, в каждом моменте жизни. Завершенность и идентичность момента в конкретном, постоянный момент жизни — не только *процесс*, не только *путь завершения*, открытого лишь будущему. Это — уже открытая, готовая внутренняя идентичность. Конкретные факты всех других сфер бытия и культуры, кроме искусства, такого рода идентичностью не обладают.

И в этом отношении глубоко неверно утверждение, будто искусство не имеет жизненной конкретности, будто оно не существует непосредственно, не присутствует в жизни постоянно. Ни в чем нет такой степени конкретности, такого постоянства и такой действительности, как в жизни искусства, как в *художественном произведении*.

Произведение искусства готово и идентично раз и навсегда. Об исправлении, изменении, об улучшении, усовершенствовании и развитии художественного произведения как такового не может быть и речи. В противном случае это не произведение искусства. Это либо просто-напросто неоправданная претензия на искусство, либо — в лучшем случае — факт науки, природы или техники, хозяйства, факт мира вообще, но не мира искусства.

При открытости истории искусств каждое отдельное художественное произведение — это замкнутая монада, внутренне постоянная и идентичная, всегда обладающая не только потенциально, но и актуально внутренней откровенностью. Здесь нет разрыва между субъектом и объектом, здесь нет разрыва между проектом и проектируемым, между проецирующим и тем, что получится. Здесь вообще неразделимы активность и пассивность как факты. Здесь царствует связь, здесь постоянная нераздельность платоновского эроса. Связь эта живет и проявляется не только в искусстве, но постоянно живет и непосредственна она только в искусстве. В остальном она — из искусства. Абсолютная конкретность — это конкретность искусства. Абсолютная идентичность, постоянство имманентности — это искусство.

Таким образом, мы назвали то, что отличает каждый отдельный факт искусства, каждое отдельное произведение от всего иного.

Художественные произведения не стоит принимать только внешне, как объекты, как нечто находящееся вне, как изданный том стихов, как напечатанное произведение, как написанную картину, как дом — в отрыве от жизни с ее внутренним художественным субъектом. Произведение искусства — не вещь. Только нехудожественно можно говорить о «красивой вещи», о «прекрасной вещице», которую можно «наслаждаться», от которой можно иметь «удовольствие». Художественное восприятие не внешнее. Как знать? Может быть, оно и не восприятие — в смысле приятия внутрь извне. Искусства изобразительные — не только пространственные и световые, но и зримые. Они имеют дело не только с созиданием пространства и света, но и с созиданием идеального зрителя. Их не бывает без единства постоянного взаимодействия объекта и субъекта, без непосредственной индивидуальности. Просветленное пространство и пространственная просветленность... Искусства звучащие — не только внутренне временны; они созданы, исполнены в последовательном проецировании. Нужен слушающий внутренне, тот, кто читает идеальную выраженность непосредственного постоянства. Звучащее время. Звук вечности. Индивидуально. В каждый отдельный момент.

Искусство — не вещь и не психологический курьез. Произведение искусства не экстенсивно, оно не объективно, не субъективно, а сплошь, постоянно интенсивно, внутренне, имманентно, индивидуально.

Когда мы различаем объективное или субъективное значение на примере того или иного художественного произведения, то эти

различия способны прояснить нам не произведение искусства в его постоянстве, завершенности и индивидуальности; они могут разъяснить нам только возможность нового произведения из-за незаконченности пути художественного творчества в истории искусств, процесса искусства, еще незавершенного мира художественного бытия. Само деление искусств на роды, различение искусств изобразительных, с одной стороны, и словесных, звучащих, с другой, есть нечто большее, чем одно лишь внешне общее или же субъективно случайное. Различение относится не к факту художественного, а к факту исторического процесса искусства. Внутренне это различие не абсолютно. Ибо нельзя отказать в пространственности художественным произведениям временным. И наоборот: временным — в пространственности. Все дело во внутреннем смысле каждого художественного произведения.

Каков же этот внутренний смысл? Как же все-таки можно ориентироваться во внутреннем смысле искусства? Не темное же это дело — искусство?! И художественное произведение устремлено. Ведь оно живое... Если устремления — это факт, то как возможны они во внутренне замкнутой индивидуальности притом, что пути процесса истории искусства в истории бытия, в бытии вообще — открыты? Нужен ответ как для бытия, так и для истории и непосредственно для искусства.

Но вернемся еще раз к вопросу о смысле искусства, уточним факт единого тождественного смысла художественного произведения. Этот смысл, конечно, не абстрактно единый, а тождественный, внутренне имманентный, интенсивный именно внутренне. Теоретически его выражение, пожалуй, всегда остается двойственным, ибо в теории всегда имеешь дело с объектом и субъектом, как со сторонами, которые требуются для единства. Со стороны объективной — смысл художественного произведения называют *красотой*. С другой стороны, с субъективной — его должно определять как *любовь*. Ни та ни другая не абстрактны. Они не внешние, не экстенсивные. Можно сказать, что художественная жизнь — это красота любви и любовь красоты. Непосредственно для искусства это звучит почти тавтологией. Но, фиксируя теоретически смысл искусства, эту тавтологию нужно принять как синтетически разъясняющую тождественную имманентность искусства. Когда мы спрашиваем об объекте искусства, мы должны спрашивать о красоте; когда же нас интересует субъект, мы спрашиваем о любви. *Бытие искусства — это бытие красоты. Разум его — это разум любви.*

Это следует помнить не как нечто внешнее, не как абстрактное определение. Это надо иметь в виду всегда, потому что очень часто, к сожалению, люди склонны принимать бытие искусства как нечто фактически несуществующее, как что-то выдуманное, призрачное. И это вовсе не из-за детской наивности, когда у ребенка, прикоснувшегося к миру опосредованного бытия взрослых и их культуры, возникает нужда в отстаивании своей, непосредственной жизни. Бытие искусства может казаться фантастическим и призрачным только из-за отсутствия непосредственности. Красота не фантастична и не призрачна, она любовна. Искусство не разумно и не неразумно, ибо сама любовь — это разум со смыслом внутренней жизни действительной красоты. Искусство не фатально, не одержимо, а внутренне вдохновенно. Все это нельзя принимать за пустую риторику, относясь к словесному смыслу легкомысленно. Все это совсем не безразлично, все это имеет самое существенное, принципиальное значение. В противном случае мы лишимся самого непосредственного и важного, что характеризует искусство как таковое: мы лишимся *чистоты*, свойственной искусству прежде всего.

Чистота — вот слово, которым лучше всего можно было бы обозначить то, что дает искусство, дает ее, обладая ею постоянно и непосредственно. Чистота объективная, субъективная, красота любви... Чистота искусства свойственна не объективному или субъективному моменту его, красоте любви в их разделенности, в их отделенности друг от друга. И не только в соединении их друг с другом будет заключаться эта чистота в искусстве. При одном только таком соединении чистоты не будет. От объединения произойдет смешение, но не будет чистоты индивидуально.

В этом всегда виден критерий для отличия истинного произведения искусства от претендующего на искусство дурного вкуса. Единство и тождество объективного и субъективного, красоты и любви — вот чистота, свойственная только одному искусству, каждому факту и явлению искусства, свойственная художественной жизни.

Я склонен думать, что непосредственно и самобытно чистота свойственна преимущественно искусству, раньше всего искусству. Когда говорят о чистоте математики, о чистоте науки вообще, когда говорят о чистой воле, о чистом опыте, тогда имеют в виду, собственно говоря, частичное, одностороннее применение понятия чистоты, прикосновение к чистоте, причастность к ней, но причастность только техническую. Если ее даже и берут здесь не односторонне, то все же имея в виду только идею ее, т. е. нечто

не совсем имманентное, если и не трансцендентное, то все-таки трансцендентальное, т. е. пригодное для чего-то, что мыслимо также и как нечистое. Идея математики, науки, воли, опыта и т. д. — чиста. Бытие же их или трансцендентно, или трансцендентально — то ли со стороны субъекта, т. е. разума, то ли со стороны объекта, т. е. постоянной действительности. Чистота может оказаться прозрачной или фантастической всюду, кроме искусства. Как чистота субъективного, так и чистота бытия. В искусстве это невозможно, потому что без нее не существовало бы никакого искусства. Без чистоты искусство было бы простой бессмыслицей. В сущности, его вовсе не могло бы быть.

Откуда, однако, возникает задача искусства, задача чистоты, которая является фактом самой данности искусства? Откуда этот смысл чистоты, связи чистоты и любви? Откуда этот особый смысл, не повторяющий ни того, что видим в науке, в ином бытии, вообще в культуре? — Оттуда, где этой чистоты нет. Именно из-за требования ее, из-за заинтересованности в ней бытия и культуры вообще.

Искусство не противопоставляется всему остальному: ни науке, ни иному бытию, ни культуре вообще. Оно идет с ними в ряд. Оно становится в ряд с ними, оставаясь навсегда с ними как достижение. Искусство создает свое бытие как бы из иного бытия, создавая факт и бытие чистоты. Понять это можно только если мы систематически и методически ориентированы в бытии и в культуре. Ибо искусство не изъято из мира. И оно не стоит вне культуры. Здесь необходимо систематическое философствование. Необходимо, конечно, не для того, чтобы в результате дать нам что-то типа патента или марки, наклеиваемой только для того, чтобы внешне было легко отличить искусство от всего другого. Дело здесь не только в сортировке хаотически разнообразного бытия и разнообразия культуры. Философия здесь нужна не для того, чтобы затем оставить нас не только вне мира, но и вне искусства. Включение искусства в ряд остальных фактов и явлений бытия и культуры поможет нам выявить внутреннюю устремленность самого искусства, сущность устремлений каждого художественного произведения. Обнаружится плодотворность систематического философствования. Вопросы и проблемы искусства, о которых очень часто, к сожалению, принято говорить нечетко, трактуя их менее всего однозначно и ясно, просто несистематически, — могут быть поняты верно, осмыслены внутренне правильно. Надо, наконец, перестать выставлять напоказ и считать добродетелью модную болезнь боязни систематики и склонность к холостой эмпирической популяризации, объектив-

но — крайне бедной, и психологически — субъективно ущербной; тогда либо мир хаотичен, либо я хаотичен, и все случайно, все прихотливо.

Мы не отойдем от целей наших нынешних размышлений, если обратим здесь внимание на то, что все явления мира, все, за исключением искусства, в ходе исторической культуры выказали себя, с одной стороны, в виде процесса естественнонаучного бытия, а с другой, — в виде процесса истории человечества. Первая сфера бытия — преднаходима в ее объективности, а по отношению к жизни — развивающаяся. Вторая становящаяся и строящаяся вокруг человека (вокруг людей, человечества), создающая и пересоздающая также и человека, прогрессирующая (консервативно или же революционно, либо реакционно — по сути дела это ничего не меняет, хотя развитие и прогресс, конечно, факты разного порядка и разного значения). Этот разрыв бытия истории и бытия природы я отмечаю здесь не для того, чтобы усугублять его, не для того, чтобы сделать этот отрыв абсолютным и тем самым вообще лишить бытие связи, как бы отрицая единство мира. Я делаю это для рестрикции, с тем, чтобы не только не упустить связи в единстве разнообразия жизни, но только утвердить, осмыслить ее самым изначальным образом.

Природа познается *категориями чистого теоретического разума*. История становится *действительностью* в ее ходе и процессе эпизодически. Здесь для нас важно обратить внимание на то, что категорические идеи и принципы сами по себе не являются фактами природы, что сами они по всему их существу не бытийно-природны. Аналогично тому, как и эпизодичность не составляет сути истории как бытия. Должна же она, наконец, иметь и не эпизодический смысл, не быть курьезом и эпизодом. Можно и должно с несомненностью утверждать, что всякий, каждый факт искусства — это *чистое существо* или *творческое бытие* идеи, категории или принципа, — с одной стороны, — и *творение идеальности* бытия эпизода, когда сам эпизод уже не бывает чем-то случайным и не является курьезом чего-то случайно-проходящего и вольной стихийной прихоти. Из одного появляется «беспредметная» или «формальная» устремленность художественного произведения. Из другого — устремленность «сюжетная», сторона «содержания».

Требование чистоты чистых категорий, принципов и идей теоретического бытия естественной стихии не может быть удовлетворено естественным образом. Ибо смешение с бытием действительности вообще не дает гарантии, не дает действительности идеи. Всегда остается как бы нерастворенная часть непродуста-

новленного пути становления действительности. Оптическая чистота онтологического — не данность, а заданность. Только искусство каждым художественным произведением создает такую непосредственную чистоту без дальнейшего. Это можно считать чистым превращением в предмет, созданием предмета «беспредметного», чистым содержанием творчества «формального», осуществлением.

Пространство и время, свет, цвет, звук в его произнесенности; пространство, время и движение или энергия — ведь все это принципы, категории чистого познания естества. А сами они разве есть? Разве пространство, время и движение существуют естественно, подобно стихии? Без дальнейшего, безотносительно?.. Я склонен думать, что психология восприятия бытия пространственно, временно, в движении возможна только потому, что все эти формы восприятия, формы для восприятия могут быть фактами сотворения чистоты, фактами активного значения искусства в непосредственно данных художественных произведениях. Я склонен думать также, что видение, слушание и разумение — вообще понимание — являются фактом только лишь из-за дающейся нам чистоты созерцательности. Дарующейся нам непосредственно художественным творчеством наглядности «беспредметного» как *бытия* идеи, как бытия *идеального*.

Пространство, время и движение — суть основные формы бытия естества. Они же являются и основными сущностями искусства. Разговоры об *отображении* бытия в искусстве являются в лучшем случае грубой наивностью. Они как бы напоминают анекдот об изготовлении баранок! «Берут дыру, обкладывают ее тестом...» Ничего не берут. Прежде всего надо суметь дать. Для того чтобы можно было отображать, прежде всего должен быть образ. Нужно сделать образом само пространство, само время, движение вместе со всей подчиненностью, со всем их возможным хаосом относительности. Ибо в теории, в познании, в науке они во все еще не наглядны, не эстетичны, это не образы, а отраженные беспредметности предметного, надолго фатально оставляющие предметности темноту и хаотичность материи, мрачную косность непроницаемости.

Дурной вкус к относительности в искусстве проистекает из того же источника, что и нечистота софистов в отношении познания и бытия. Это не что иное, как отчужденность и непонимание методической необходимости признания абсолютной индивидуальности чистоты за бытием искусства при формальности и беспредметности чистых принципов относительного бытия. Это — отчужденность от космического ощущения и разума индивиду-

дуальности и чистоты связи бытия в непосредственности, отчужденности от цельности и нераздельности идеи и бытия в идеальности. В факте наглядности и данности искусства, в каждом художественном произведении, как бы ни было оно своеобразно при разнообразии всех других рядом с ним.

По двум основным формам естественного познания в их идейной принципиальности по отношению к задаче чистоты — искусства как бы разграничились на два поля. По внутренней и внешней идее разумного познания и идее движения, свойственной каждой их этих двух, в искусстве как бы проходит межа: по одну сторону — пространственно-изобразительные, по другую — временные: музыкальные и словесные. То, что такое разграничение не абсолютно, подтверждает уже то, что искусство сценическое в этих рамках не уместается. Я думаю, что связи и перекрещивания разного рода искусств имеют место часто и являют собой вообще драматический момент в отношении формы, в отношении беспредметного содержания искусства как формы. Разделение по принципам формы и беспредметной априорной идейности теоретического бытия — не абсолютное. Пространство и время движения, центростремительно или центробежно, являются задачами данности искусства; центростремительными — в изобразительном, и центробежными — в остальном (если и поскольку движение вообще можно квалифицировать таким образом). Пространство и время сами по себе в искусстве художественно-идентичны. Но они все же не есть принципы разделения искусств настолько, чтобы появилось нечто, противоположное другому, нечто взаимоисключающее. Пространство и время сами по себе не являются принципами замыкания родов искусства, принципами замыкания отдельных художественных произведений самих в себе.

Возможно, физическое движение вместе со светом и цветом, вместе со звуком, движение вместе с массой и плотностью, материей — явят нам принципы художественной индивидуальности. Но материя, масса и плотность в их связи с движением создают ту непроходимую грань между принципом теории и бытием теории опыта естественного, который является по существу своему принципиально не вмещающим, как бы исключаящим конкретную индивидуальность, конкретную имманентную замкнутость, провозглашая как бы общее и абстрактное, внешнее и экстенсивное даже для самой интенсивности движения. Который создает как бы именно то, что не дает конкретно даже возможности самого существенного момента искусства во внутреннем его значении. Замкнутость должна являть собою индивидуальную откры-

тость и центру, и периферии, являть собою индивидуальную цельность явной чистоты. Движение может это дать, но не движение беспредметно-формального и априорного, принципиально-теоретического. Индивидуальную интенсивную замкнутость и внутренне индивидуальную открытость каждого художественного произведения нельзя создать одной только беспредметно-формальной его устремленностью. Для этого прежде всего нужна внутренняя устремленность сюжета.

Должна быть чистота формы, чистота беспредметного. Это является заданием. Поскольку беспредметное открылось и открывается в познании природы. Однако познание само исторично. Поэтому, когда хотят найти принцип безусловной индивидуальности, то, очевидно, можно надеяться обрести его в истории, а не в стихии. Найти, обрести; не преднайти и не отыскать, а получить для истории. Не из преходящего факта, случайного, исторически эпизодического. Это должно быть содержанием; сюжетом исторического как непреходящего, как предвосхищенной завершенности эпизода с вечным фактическим смыслом. Но без психологизирования историко-курьезного. Ибо тогда сюжет не будет правдой, давая вечно-индивидуальное, как будто бы предустановленное в его откровенном внутреннем смысле, таком, которого лишиться нельзя, потому что он действителен глубинно, а не субъективно.

Остановимся, однако, пусть и ненадолго, еще на формальном. Все искусства по степени движения формально-беспредметного можно систематизировать восходящим и нисходящим образом. Нисходящим — от будто бы беспредметно-пространственного, постепенно заменяющегося в движении как бы беспространственным светом и цветом. Конкретно это был бы ряд, идущий от архитектуры через скульптуру к живописи. Тот же ряд, обращенный в движении, был бы восходящим. Здесь можно отметить как бы переход через временно абсолютизированную индивидуальность человека, — принимаемую очень часто ложным образом за плотность и массу, — к скульптуре, которая как бы заменяет борьбу живописного (цвета) с пространственным. Нет сомнения, что здесь преодолеваются и плотность, и масса как границы чистоты вообще. Они преодолеваются особым моментом крайне индивидуальной наглядной замкнутости, которую не под силу создать одному пространству, или одному свету и цвету, или даже всем им вместе. Потому что тут нужна сила, а сила не теоретического характера и не природного, а наглядно и индивидуально завершенного. В противном случае получится не искусство, а

либо природно-материальное — простой материал, либо механический истукан, кукла.

Нечто аналогичное можно отметить и в ряде искусств музыкальных и словесных. Лирика или даже вообще поэзия находится как бы вообще посередине между направленностью к чистой временности звука — когда звучание присутствует физически, — и направленностью к чисто временному — когда она, собственно говоря, может и не звучать, а быть тихой. В лирике слово как бы преодолевает магию, темноту и нечистоту, составляющую материю и рационально-смысловой материал слова. Здесь, как в скульптуре, дело в крайней индивидуальной оформленности, которая вообще может казаться фатальной и как бы внутренне плотной, ибо она не чисто музыкальная и в ней нет того временного, что есть в словесных искусствах.

Если теперь мы сопоставим искусства пространственные и временные, то в архитектуре и в музыке у нас были бы крайние возможности чистого замкнутого светового пространства и чистого замкнутого в себе звукового времени. В живописи же и в художественной прозе была бы чистота замены светом и цветом открытого и открывающегося пространства и тихой замкнутости повествования о мотивах какого-то временного эпизода, об эпизодичности при едином мотиве.

Я думаю, что и полная замкнутость скульптуры и лирики, и крайняя ясность открытости в законченной живописи и художественной прозе непосредственно указывают на то, что с беспредметной формой произведение искусства создать нельзя. Думаю также, что в архитектуре и в музыке, в том, что касается их связей с сюжетом, дело обстоит сходным образом. Сюжет необходим и здесь. Он вступает в искусство, выступает из искусства, как вне искусства связанный с другой стороной культуры — с историей и бытием природы. Разница будет в особенностях сюжета. Но сюжет здесь будет.

Оценка роли сюжетного дает нам также и более обоснованное мнение о значении устремленности к беспредметному и к форме.

Если форма не дыра, то содержание менее всего может быть текстом. То, что входит в содержание, есть прежде всего факт исторического порядка, имеющий характер эпизода и какого-то даже курьезного явления. Тем не менее это не курьез и не что-то выдуманное, не переживание и не описание переживания. Все это может присутствовать в художественном произведении, как в историко-культурном факте, в котором все и всегда связано с человеком. Сюжет есть нечто существенно иное.

Мы уже привыкли то или иное называть в художественной литературе мифом. Но вряд ли миф характерен только для художественной литературы. Не будет никаким преувеличением, если мы скажем, что всякий сюжет — это миф. Любая иная трактовка сюжета, любое иное понимание его не будет в состоянии уловить значение и смысл художественного сюжета, сюжета искусства как такового.

В чем здесь дело? Миф — это всегда не что иное, как открытие смысла в связи событий и явлений, цель которых как бы предвосхищена самим внутренним характером событий. Исторически ведь ни одно событие не может быть окончившимся, оконченным. Подобно тому, как нельзя говорить и о конкретном историческом начале. История и есть включение событий в такое тождество бесконечного начала и конца человека и бытия в их взаимном объединении. Если бы история была только потоком, этого, конечно, было бы достаточно. Что делать, однако, с чистым случаем, с чистым фактом, который имманентно-исторически сам по себе вовсе не чист? Ведь чистота случая и факта в истории не завершена. А завершенность существует. Она как бы врывается в историю и даруется ей. Миф и есть эта изначальная завершенность конкретного. Это принцип и факт постоянного творческого первоначала в предвосхищении откровения будущего в настоящем и включения прошлого в постоянно открывающееся вечное настоящее, которое живет будущим. Уже живет будущим. Поскольку история — это действительный факт осуществившейся жизни, исторической жизни, а одно ее событие бывает только живущим именно этим мифологическим предвосхищением откровения цельной истории как бытия вообще, поскольку история — это факт, в котором не только *нуждаются*, — *одаренность* или *благодать* такого мифологического предвосхищения есть постоянно в любом настоящем моменте будущего. В этом и заключается чистота эпизода. Чистая принципиальность и бытийность эпизода и есть миф, сюжет искусства.

В этом отношении искусство — всегда бытописание. Конечно, не в смысле преднаходимого быта, который якобы можно описывать. Ведь даже фотография ничего не повторяет. Только технически она механична. Сюжет же искусства — мифологический, бытийно-творческий, сотворенный из благодати откровенного, ставшего внутренним бытием, *интересом* чистоты. Историческая бытийность сюжета творчески бесконечно многообразна. Она никогда не закрыта, но постоянно возможна как эпизод абсолютизированный, мифологический. Она постоянно замкнута, индивидуальна и разнообразна. Причинно-законного фактора

здесь нет. Здесь действует предвосхищенная целесообразность индивидуального, индивидуальная замкнутость и цельность. Это уже не просто история, а сюжет, *со-держание*. Не причинная связь пространства, света и цвета, не причинная связь времени, звука и слова, а индивидуально-содержательная, сюжетно-интересная, интенсивно-бытовая, откровенно-имманентная.

Произвольна ли эта связь? Конечно, нет. Сама она не отрешенная, а предвосхищенная, уже замкнутая, вдохновенная. И вдохновенна она не психологически, а общезначимо; общезначимо — при всем ее много- и разнообразии. В чем общезначимость? В ее предвосхищенной любви, в ее неповторимой законченности. Я бы сказал — не в ее идейности, а в ее идеальности. Ибо последняя является внутренней судьбой эпизода как содержания художественного произведения. Поэтому сюжет этого произведения никогда не натуралистичен, так как в качестве натуралистического он был бы причинным или открыто-историческим и переходящим курьезом. Связь не выдумана и не преднайдена, а вдохновлена как предвосхищение цели бытия в образе; содержанием, замкнувшим форму. Внутренне замкнувшись в формальной индивидуальности факта сотворенного художественного произведения.

Многообразие мифологических откровений бесконечно. Несомненно также и бесконечное разнообразие сюжетов художественных произведений. Тем не менее сюжеты разных родов и видов искусства являют собою и некоторую упорядоченность. Ясно, что сюжеты изобразительных искусств одни, а сюжеты словесных и музыкальных — иные. Я склонен думать, что время и пространство вместе со светом, цветом и звуком сами являются некоторым особым образом мифологическими предвосхищениями целесообразности бытия жизни и истории. И только то, что они являются принципами упорядочивания бытия истории, придает им характер не только сюжетно-мифологический. Ведь и деление искусства на роды — это факт не имманентно-художественный, а теоретический. Поскольку же этот факт действует в самом искусстве, то эти роды искусства — внутренние устремленности предвосхищения бытия как конкретного эпизода индивидуальной непосредственности, как теоретического бытия истории. Отсюда и мифологическая космичность и универсальность пространства и времени в жизни индивидуального. Замкнутой и откровенной непосредственности искусства вообще. В каждом конкретном его проявлении.

Может показаться, что сюжеты искусства все-таки не всегда историчны. Если этого нельзя утверждать относительно таких

родов и видов художественных произведений, с которыми мы имеем дело в архитектуре, скульптуре и др., то, размышляя о живописи, мы должны как будто бы это утверждение откорректировать. Ибо здесь перед нами, допустим, не исторический сюжет, а пейзаж. И в поэзии сюжетом может быть не только историческое. И тут разыгрывается борьба так называемых натуралистов, с одной стороны, а с другой — «беспредметников», т. е. тех, которые как будто бы вообще отказываются от сюжета в искусстве. Не думаю, чтобы этот спор был плодотворен для искусства. Если же он плодотворен, то лишь для разрыхления почвы, для углубления, для вопроса, а не для ответа. Ибо сюжет всегда историчен. Он не натуралистичен и не беспредметен, а мифологичен. Именно здесь, когда сюжет кажется как бы выпадающим из истории, он в натуралистическом произведении втягивает эту натуралистичность в сферу действия исторического. По-видимому, «антропоморфизируя» природу. История человечества — это прообраз космической жизни вообще. Он может роковым образом остаться только фоном эпизода истории человечества. И конечно уж, не повторяется. Зачем было бы такое повторение? Космичность человечества важна как факт. В каждом преходящем моменте жизни бытие истории непреходяще и индивидуально предвосхищено. Таков мир космоса истории в этом микрокосме биологического бытия как содержания пейзажного и «образно-поэтического» в искусстве.

Так называемая «беспредметность» живописи ссылается на музыку как якобы искусство беспредметное, лишенное сюжета. Но и музыка сюжетна. Разве роды и виды музыкальных произведений исключительно формальны? Это неверно. Здесь только содержание — свое, не такое, как в живописи и в других искусствах. Для того чтобы не казалось, что музыка лишена содержания, сюжета, достаточно обратить внимание хотя бы на то, что внутрочеловеческое в его временном движении есть не что иное, как исторический сюжет. Из одной категории времени и механической статики и динамики звука не будет музыки. Не природный факт стихийного шума и звучания дает музыку. Не даром же и понятие «мотив» как интенсивный и индивидуально замкнутый эпизод происходит из музыки. Откуда его индивидуальность, т. е. нераздельная ценность, а не сочетаемость? Сюжетом здесь является чистая мифологическая данность психологического откровения, переживания, вдохновенность.

Некоторые склонны считать беспредметным искусством также и архитектуру. Они готовы при этом как нечто категориальное и творческое включить в ее плотность. Но с тем, чтобы ис-

ключить отсюда сюжетность. Считая сюжет в архитектуре подражательным и всего лишь потребителем полезным, конечно, вызовешь протест против такого вида предметности. Но ведь сущность художественно-предметного вовсе не в подражании чему-то, как бы уже существующему, и не в полезном. Храм, дворец, дом, двор, площадь, улица, поселение, сад... Это все мифологическое содержание вечной памяти о внешне преходящем. Это не фатально неизбежное, как массивность и непроницаемая плотность, а мифологическая индивидуальность исторической жизни пространства. Это — чистота памяти о достигнутом внешне. Здания, зодчество — памятники чистоты достигнутого при исполнении задания творчества.

Не непроницаемая плотность сдерживает и замыкает скульптурное произведение, а индивидуальность живого, непреходящее мифологическое предвосхищение вечности его при открытом свете, излученном этой индивидуальностью. Насколько это мифологическое может быть воспринято, насколько оно вообще открыто — настолько оно и есть сюжет скульптуры. Это предвосхищение, а не плотность являет индивидуальность чистоты художественных произведений этого рода.

Тут же человеческую индивидуальность, но уже в мотивационном чистом значении дает нам сюжет в лирике. Здесь, в открытом сюжете лирики, идет вся борьба за внутреннее оправдание мифа об индивидуальности как вечности.

В содержании живописи, в содержании прозы предстает миф внутренней историчности природы и внутренней космической индивидуальности исторического быта людей в группах, коллективах, являющих собою миф мира предвосхищенной истории всего человечества в каждом моменте, как будто бы вселенски и всемирно полного и завершаемого индивидуальными совокупностями.

Я употребляю слово «борьба» и «оправдание». Поскольку художественное произведение, произведение искусства есть живой факт, оно как таковое, конечно, и оправдано. И борьба закончена. Но закончена она не покоем кладбища или усталости, не покоем сна, а высшей жизненностью, жизнью внутренне действенной. Внешняя и внутренняя индивидуальности в полном единстве тождества цельности чистоты. Поэтому здесь всегда наличествует устремленность внутрь. Форма устремляется к содержанию. Беспредметное — к предмету. Внутренне же замыкается как устремленное абсолютно во времени и пространстве. Сюжет должен иметь форму, должен стать идеально непреходящим в чистоте идейного бытия правды, не только бытия без идеи случая

или идеи без бытия, трансцендентно или абстрактно. Поскольку художественное произведение — факт, оправдание чистотой единой индивидуальности этих двух устремлений несомненно. И тем не менее борьба за форму и содержание, за идеально-формальное и идеально-содержательное — факт. Для искусства, решающего и оправдывающего эту проблему без борьбы истории, — но не исторически-эпизодически, а мифологически, — все роды и виды искусства соединяются. И здесь драма — это не только форма искусства, но и содержание. Она являет собой высший род искусства, высший, если считаться с проблемой, которую она берет для разрешения.

Для нас здесь неважно, является ли это на самом деле оправданным внутренне или это только претензия драматического искусства. Дело в том, что в разрешении проблемы полного оправдания и спасения выявляет свою компетенцию и религия, утверждая себя как живущую этим откровением абсолютного оправдания, спасения и избавления от борьбы, творением постоянного обновления мира «конца времени» в его совершенстве в каждом отдельном моменте. Претензия это у драмы или нет, но именно в драме мы видим миф кризиса и очищения. И без этого ее не бывает.

Факт существования комедии иронизирует над этой задачей. В иронии вообще есть мотив относительной незавершенности, мотив сомнения в самом искусстве, пока мир искусства все же всегда открыт для будущих возможностей.

Объединение и частичные соединения разных родов искусств — явление нередкое. Всякое такое единство живет и имеет дело с проблемой мифа оправдания борьбы между формальной стороной и содержанием как моментами, которые по существу могут и не относиться к искусству, быть нейтральными к искусству вообще, участвовать в познании природы, в творчестве бытовой и преходящей истории не в полной чистоте, а только опосредованно.

Факт истории искусства — открытый, ибо единого мира бытия фактически никогда и нет. Есть раздельность на сферы бытия природного и исторического. Биологическая жизнь их объединяет, но устанавливается в борьбе за себя, в борьбе открытого развития. Жизнь мира не обретается имманентно и непосредственно. Ее дает только любовь красоты и красота любви. Зато в истории бытия, в историческом быту она становится музейной, т. е. наличествует полностью. Люди не всегда живут искусством, а природой и исторически они живут постоянно. Искусство — это праздник жизни, праздник, в котором жизнь нуждается, празд-

ник одаренности жизнью. Праздничная жизнь — это и есть жизнь искусства. В праздники — полнота достижения и чистой силы жизни культуры, притом, что ни теории, ни историческому быту вообще это не дано.

Я уже говорил о том, что сама форма и есть момент содержания. Но поскольку существует возможность непредустановленной гармонии теории и практики, естества и истории, различать форму и содержание все же необходимо. Потому что за искусством идет борьба, борьба со всей нехудожественной жизнью, не против жизни, но за высшую или более глубокую жизнь, за ее чистоту. Ведь праздник жизни для искусства — дело не праздное.

* * *

Откуда берется эта борьба? Конечно, она существует не только вне искусства, она входит в художественное творчество, в историю искусств. По-видимому, здесь имеется два противоположных движения, два противонаправленных устремления. Во всяком случае, они возможны. Красота любви и любовь красоты. Эти два мотива могут оказаться при незавершенности всей задачи всего искусства в жизни неразрешившимися в едином аккорде... И борьба, происходящая между разными родами и видами искусства, есть в конце концов не что иное, как борьба из-за основного жизненного противопоставления формы и содержания. В искусстве эта борьба из-за нетождественности формы и содержания (а также красоты и любви) всегда приводит к разрешению. В действительности же она всегда возможна и почти всегда присутствует. Таково объективное положение дел. Кто же ведет эту борьбу? Очевидно, два субъекта. Откуда они? Откуда борьба за чистый объект и чистый субъект? Ответ прост. Ясно, что жизнь вовсе не всегда становится искусством. Жизнь искусства не всегда себя проявляет. Это не значит, что в это время оно отсутствует во всех отношениях. Формально оно может и быть. Художник-творец, субъект его как будто бы отделяется от исторического мифа и остается в мифе содержания формального момента того рода или вида искусства, в котором он творит, в котором непосредственно работает. При этом он может стать даже великим мастером будущего искусства. В своем как бы беспредметном творчестве он в состоянии пророчески определить такой миф содержания искусства, который станет жизнью только впоследствии. Это гений безвременья исторической жизни искусства, непонятый и нецененный в своем пророчески-художественном прозрении. Беспредметная устремленность такого рода — явле-

ние достаточно нередкое в искусстве. Но беспредметность формы такого рода — все же только путь гениальной творческой одаренности будущим мифологическим содержанием. Исторически такие эпохи устремления к беспредметности сопровождаются крайне ущербным состоянием жизни, потребностью искусства в жизни. Обычные люди, не художники, в таком положении могут жить и обходиться как будто бы и вовсе без искусства. Пропасть между двумя субъектами в искусстве, между творящим и как бы всего лишь воспринимающим или же воспроизводящим может стать непреодолимой. Самое худшее, если в такое время наступит покой, не будет борьбы. Потому что борьба способна привести нас к очищению от этого трагического состояния. Рано или поздно очищение победит. Во всяком случае, таков путь искусства. Кризис ощущается не всегда остро, и поэтому разрешение наступает вовсе не сразу. Это плохо. Гораздо лучше борьба, чем полная погруженность в предметность без мифа благодати, оказывающимся одним лишь устремлением исторически-преходящего, в котором «дворцы» искусства, как будто бы сживающиеся с художественно-нетворческой массой людей, могут оказаться вовсе и не творческими, вовсе и не художниками.

Провал искусства в том или другом случае фактически возможен. Нагляднее и острее всего это может обнаружиться в жизни театра, проблематичной из-за конфликта с религией. Кроме двух субъектов искусства — публики и актеров в их воплощенности и причастности в драматическом произведении, — в театре может быть и третий — режиссер как актер и как деятель. Нехудожественность и отчужденность от искусства окажется здесь провалом в балаган и арлекинаду. На балаган и на арлекинаду здесь даже и нарочно может быть взят курс. В этом — обуреваемость праздностью при отсутствии в жизни праздника, бравирование будничным при отсутствии бытовых будней живого культурного уклада.

Ветер... ветер. На ногах не стоит человек...

Два устремления искусства: беспредметного и сюжетного в единстве действительно художественной чистоты их тождества. Не пришлось бы тогда остро ощутить, пережить, воскликнуть вместе с Блоком:

Ой, пурга какая, Спасе...

Москва.
Сентябрь-ноябрь 1922 г.





М. И. КАГАН

Пауль Наторп и кризис культуры

Как ни богата русская культура событиями экстенсивно, как ни глубоко сказываются подчас художественно-пророческие постижения кризиса современной культуры в России, все же практически-живой интерес к тому, чтобы все это осмыслить философски, методически, выпал на долю творческого гения революционной жизни в Германии.

Неверно, конечно, что трагическое мироощущение состояния исторической культуры человечества является по преимуществу достижением культуры русской. Кризис культуры, кризис истории человечества не является проблемой, всплывшей на поверхность только лишь сегодня. Это одна из самых острых проблем всего европейского внутреннего сознания вообще, а может быть, и просто самая острая. Сознание проблемы кризиса рвалось наружу уже у Платона, который почти неустанно, все снова и снова подходил к ней, брался решать, решал и опять возвращался к ней: можно ли научиться добродетели, изучаема ли она, можно ли научиться жить? Каков смысл жизни? Ведь Платон был не просто сладкий утопист, а трагически ощущающий. Ведь трагичность вопроса о смысле жизни и истории есть вопрос кризиса современной культуры.

Революция знаменует собой несомненную наглядность кризиса культуры. И естественно, что в революционные эпохи вопрос о кризисе можно углубить сильнее, чем когда-нибудь. Он может быть углублен не только для того, чтобы затем опять быть поставленным в созерцательном положении безо всякого практического применения. Если нельзя надеяться на то, что углубление сознания сразу переменит всю жизнь, то все же оно способно дать по крайней мере указания для очищения; оно способно несколько расчистить путь для жизни в дальнейшем. Навряд ли вообще когда-либо подымался вопрос только для того, чтобы ос-

таваться затем покоящимся в созерцательном положении. Такая благодать выпадает не на долю вопросов, а на долю разрешений, ответов.

Вопрос же кризиса находится в состоянии углубленной борьбы за ответ. Борьба эта, как я уже сказал, философски сильнее всего ведется ныне в Германии. У нас слышали больше всего о Шпенглере. Да и в Германии он моднее всех. Если не считать Шелера — философа неоиезуитского католицизма, то больше всего шума и парадоксов о кризисе берется все же от Шпенглера. Они не одни. С ними и против них выступают очень многие. Все же глубже всех ставящих вопрос я считаю великого марбургского философа Пауля Наторпа. То, что обще всем, кроме него, может быть охарактеризовано, как оглядывание назад. И при всем шуме о том, что вопрос кризиса культуры открыт как бы вот-вот, только что, ими, а не раньше, Наторп ищет и находит связь для постановки и попытки разрешения этой проблемы главным образом с Платоном и Песталоцци. Но ориентируется он на будущее. Для Шпенглера прошлое — дорогое кладбище с милыми покойниками, а настоящее — обречено на смерть. И ничуть здесь не меняется дело по существу от того, что Шпенглер во втором томе «Заката Европы» прорицает будущую жизнь на тысячелетие Достоевскому¹. Все равно — по Шпенглеру — умрет и он. Чудно только то, как это в самом Шпенглере живет и мертвая «античность», и мертвая «арабско-христианская», и мертвая «фаустовская» культура плюс еще неживое «христианство Достоевского», делая его, собственно, живым покойником.

«Гляди — не гляди, — все смерть позади!» Вот именно позади! В этом отличие жизни исторической от простой биологической, где смерть является патологическим заключением жизни. Только от смерти отвоевывает себя жизнь. Нынешняя смертельная опасность исторического состояния человечества сильнее всего ощущается в странах побежденных — в России и в Германии. Но смертельная опасность не только там, а везде, и даже гораздо более в странах победивших. Ибо смерть эта — внутренняя. В России и в Германии она прорвалась революцией. «Пусть гибнет то, что внутренне губительно; ибо только сама смерть умирает, жизнь же способна только жить и отстаивать себя от смерти».

Рок есть смерть. Жизнь не может быть роком. Что же умирает ныне, как и всегда, но ныне особенно? — Умирает смерть. В области общественной — вражда, разобщенность, несоциальное. Равенство есть равенство перед недугом, перед отсутствием внутреннего права на индивидуальность. Свобода есть свобода жизни

перед смертью. Нужда может напрячь интенсивную мощь к жизни, которая не приемлет нужды, может выявить братство.

Свобода, равенство и братство, постоянные девизы революции — не живы; они всегда побудители для отстаивания исторической жизни от смерти. Никогда еще люди не были так разобщены, никогда так неравны и несвободны, как ныне. Никогда сама жизнь не была так подорвана, как теперь.

Социальное, общее и индивидуальное, непосредственное — для Наторпа это не противоположности. И не только абстрактно, а действительно, на самом деле. Если это не так, то это — признак смерти, а не действительной жизни. Поэтому важнее всего обратить внимание на то, является ли исторический уклад человечества непосредственно живым в действительности? И тут то, что обозначают капиталистическим состоянием исторической культуры, капитализмом, может быть охарактеризовано самым основным образом как состояние отсутствия непосредственного дела. Растерялись в конечно данном материале и упустили бесконечно-большую общность и бесконечно-малую силу индивидуальной непосредственности. Ни у кого нет ни общего дела, ни своего дела. Выход не в том, что никто не должен делать ничего, и не в том, чтобы каждый делал не свое дело. Не только дело должно делать, а свое дело. Без этого оно не будет творческим, живым. Без этого будет шагать смерть и творить разрушение, и не будет строительства жизни.

Жизнь не дана как нечто конечно-завершенное. Наторп требует, чтобы метод конечных величин эвклидовой математики и докоперниковского естествознания был наконец оставлен как ненаучный и для истории. Ни политически, ни экономически, ни социально-педагогически, ни вообще непосредственно-культурно нельзя решать вопрос о кризисе культуры, нельзя жизненно строить на основе *конечно* данных величин и сил. Не конечная данная величина и сила лежит в основе бесконечного процесса непосредственного жизненного творчества истории человека, человечества и мира, а наоборот: в основание конечного момента должна быть положена бесконечность, так же как и в математике и математическом естествознании. Конечный рационализм и конечный материализм ненаучны. Конечные величины и силы, собранные в конечном моменте, ни в коем случае не дадут социализма, общности, непосредственной индивидуальной жизни; они дадут разобщенность и смерть.

Не исправляют политики, когда вместо правления меньшинства предлагают правление большинства. Демократия и аристократия или та или иная конечно зафиксированная форма прав-

ления не уничтожают основного зла. Нужно говорить о единой форме правления как такового, о правлении Совета, который стоял бы во главе всякой политики.

Не исправляют хозяйства, когда главным делом его остается случайное положение во внешне организованном деле производства. Человек оказывается при этом всегда отчужденным от своего дела. Освобождение технического труда от подавленности производимой вещью является одной из первых задач. Но только первой. Самым важным здесь должно быть не просто нахождение работы для человека, а нахождение *своей* работы. Каждому — его работа, как и каждому — его функция в государстве. Таков непосредственно единый социальный строй вместо многих конечных строев, расстраивающих жизнь и общность.

Уже идея Совета указывает на то, что все дело в строительстве человека, в социальной педагогике. Школа единства, труда и человека с Центральным Советом духовной работы.

Все функции современного государства, исторической жизни, сводятся к трем: так называемое тройное строительство государства, которое отвоевывает, вернее, завоевывает непосредственным делом все функции так называемого государства, юридически-буржуазного государства. Изъятие функций просвещения из ведения государства прежде всего и передача их Центральному Совету Духовной Работы и раньше всего непосредственно школьным коммунам.

Основной базой может быть только школьная община, связанная с потребительским и производственным хозяйственным товариществом, наподобие семьи. Если этого провести сейчас нельзя, то «я требую, — говорит Наторп, — опытной школы такого строительства жизни, как когда-то требовал своей опытной школы для детей Песталоцци».

Не партия, а прежде всего школа, но школа не в том значении, какое она имеет теперь.

Всю историю человечества Наторп рассматривает, как протекшую три периода. Эти периоды или моменты суть те же, что и периоды развития человека. Детство, юность и зрелость. В детстве живут непосредственно. Нет разлада между миром и «я», между «я» и другими в творчестве. Непосредственная крепость, почвенность и однообразие на протяжении многих поколений. Но вот связь становится слабее, и, как у ребенка при переходе к зрелости, силы творческие начинают устремляться вдаль. Долго копившиеся силы творчества создают огромные богатства культуры. Наконец, центробежные силы все же оказываются оторвавшимися от центра. Мы являемся зрителями грандиозного пото-

па, в котором грозит погибнуть, гибнет все творчество человека. Крушение капитализма и есть этот потоп. Если Ницше мог еще созерцать его, то мы уже созерцателями этого эстетического зрелища быть не можем. Необходимо немедленное и добровольное строительство третьей стадии — социализма. И пусть не говорят, что есть более неотложные задачи. Нет более неотложной задачи, чем задача строительства, созидания и творчества жизни человека, творчества жизни вообще. Прежде всего человек. Вещи уже будут созданы, если только будет человек. Когда же не будет человека, то вещи ни в коем случае не помогут.

Человек этот не абстрактный: не идея как нечто отвлеченное и внешнее. Наторп рассматривает человека как градацию сознания от бесконечно-малого к бесконечно-большому, где все дело в конкретном моменте промежутка, как моменте замкнутого внутреннего и открывающегося творчества. Он проводит здесь аналогию с учением о трансфинитном, где дело не в абсолютном нуле и не в абсолютной бесконечности, а в промежутке, в членах ряда.

Людей много. Связаны они не абстрактной бесконечностью общности. Каждый из них не теряется в этом абсолютном абстрактном множестве. Каждый имеет в себе свой мир, который, несмотря на минимальность, обладает непосредственно наибольшей силой. Относительность многих индивидуумов между собой вовсе не означает непричастности их к одному миру космоса жизни, космического бытия. Здесь учение об относительности становится творческим, дающим возможность для решения вопроса о науке и правде жизни вообще. Здесь монадология Лейбница приобретает особое значение как для психологии, так и для вопросов социального и индивидуального.

Все это без рока, без фатализма. Умирает только одна смерть. Жизнь же отстаивает себя от смерти. Пусть надежды и оптимизм Наторпа относительно того, что наша современная нужда укрепит нашу творческую свободу, не оправдывались. Массовый, т. е. инертный характер жизни может очень долго связывать с творческой жизнью и нечто отмирающее, мертвое. Массовые периоды, периоды перехода гораздо живучее, чем это может казаться. Вероятнее всего, человечеству еще очень долго придется самому важному, — строительству школьно-товарищеского строя жизни и культуры, уделять только минимальное внимание. Все же дело не в человечестве массы, а в человечестве гениев, как и не в народе массы, а в народе гениев, в коммунизме культуры, в индивидуальности и общности непосредственного творчества жизни.

Это напоминает утопию. И наука как бы против утопии. Вопрос этот все же следует пересмотреть. Быть может, утопичность окажется еще пригодным научным принципом для философии истории, для решения вопроса о характере исторической законности.

Кризис современной культуры не есть кризис идеи бесконечности, фаустовской идеи Шпенглера, а кризис из-за отсутствия достаточного действия и сознания идеи бесконечности. Нынешний кризис есть кризис конечности, а не бесконечности.

Ноябрь 1922





В. Л. МАХЛИН

Невельская школа. Круг Бахтина

Невельская школа (далее — *Н. ш.*) — сложившееся обозначение философского круга собеседников («Кантовский семинар») в г. Невеле в 1918 г., указывающее на существенную общность теоретико-философских традиций, ориентаций и задач, сблизивших трех молодых мыслителей: *Михаила Михайловича Бахтина*, *Матвея Исаевича Кагана* и *Льва Васильевича Пумпянского* (1896—1940). *Н. ш.* — школа в изначальном неофициальном значении совместного продумывания, обсуждения общих проблем при относительном соответствии культурной среды, интеллектуального уровня вопросов и запросов трех начинавших свой творческий путь очень несхожих людей и умов. В отличие от школы в традиционном значении слова *Н. ш.* не имела внешнего распространения и продолжения; в отличие от типичных для России до- и пореволюционных кружков здесь преобладала строгая профессиональная атмосфера вышколенной или школящей себя мысли в духе европейской научной (прежде всего неокантианской) философской традиции. В дискуссиях *Н. ш.* принимали участие также оппоненты — марксисты; во всяком случае под *Н. ш.* следует понимать исторически и теоретически напряженную, но совершенно свободную ситуацию «крупного разговора» (выражение Б. Л. Пастернака из «Охранной грамоты»), когда, как писал позднее Пумпянский М. И. Кагану, «углубление собственных взглядов, как это всегда бывает, привело к серьезной осмысленной терпимости, основанной на уважении к мысли, к труду мысли, к личности носителя мысли» (*Невельская К. М. М. Бахтин и М. И. Каган: По материалам семейного архива // Память. Париж, 1981. Вып. 4. С. 266*).

Н. ш. следует отличать (но не отрывать) от так называемого круга Бахтина в качестве явления собственно теоретической мысли — философской прежде всего; соответственно *Н. ш.* целесо-

образно рассматривать и оценивать в двух нераздельных, но и неслиянных измерениях: как событие мысли в период архитектурного сдвига в русской и западноевропейской культуре 10—20-х гг. и как некоторую программу в философской и общегуманитарной культуре XX в.

В качестве относительно устойчивой атмосферы собеседования и содружества *Н. ш.* просуществовала с перерывами примерно до конца 1927 г.; после Невеля местом лекций, обсуждений и т. п. был собственно круг Бахтина — сперва в Витебске (1920—1923 гг.), потом в Ленинграде (1924—1928 гг.). Кризисные явления социокультурного порядка, с одной стороны, и разгром последних философских кружков старой интеллигенции в 1927—1928 гг. — с другой, обозначают фактическое завершение *Н. ш.*, оборвавшее совместный «труд мысли». Вследствие разрыва философской и общекультурной преемственности и цензурных условий в СССР наследие *Н. ш.* только в 80—90-е гг. начинает осознаваться как явление — прежде всего на волне растущей мировой известности и влияния идей М. М. Бахтина; архивы М. И. Кагана и Л. В. Пумпянского, за малыми исключениями, не опубликованы до сих пор. Поэтому об установках и принципах *Н. ш.*, ее месте в истории отечественной и западной мысли XX в., ее парадоксальном возрождении, происходящем на наших глазах, приходится говорить в порядке предварительной ориентации. Как относительно единая программа постклассического разума, разрабатывавшаяся в диалоге со «всей идеологической культурой нового времени» (*ПнД*, 106), с «гносеологизмом всей философской культуры XIX и XX вв.» (*Э*, 79), термин «*Н. ш.*» включает следующие узловые моменты.

1. Заданная Кантом и продолженная неокантианством ориентация на «систематическую философию» как науку. Для «невельских когенианцев» (Н. И. Николаев) любое явление жизни, культуры, всякое творческое задание и поступок, всякое понятие может быть только «систематическим понятием»; «только систематическое определение в смысловом единстве культуры преодолевает фактичность культурной ценности» (*ВЛЭ*, 9). Удержание и обновление идеи теоретической системы связаны с критикой «теоретизма» и переносом проблемы «систематического определения» в онтологический план; как и в западном диалогизме (Ф. Розенцвейг и др.), центральным здесь оказывается кантовское понятие «архитектоника разума», онтологически укорененное в догносеологическом (средневековом) понятии причастности — «автономной причастности — или причастной автономии» (*ВЛЭ*, 25). То, что отличает всех трех основных уча-

стников *Н. ш.* в решении кантовского вопроса об «опыте» и соотношении уникального и «трансцендентального» в нем, — это проблематизация «участной», по терминологии Бахтина, историчности опыта; отсюда в *Н. ш.* устойчивое диалогическое отталкивание и критика как иррационализма (в особенности так называемой философии жизни Ницше и Бергсона, фрейдизма, неовитализма), так и классического рационализма вплоть до его радикализации в историческом материализме. В работах М. И. Кагана, как и у раннего Бахтина, кантовская и неокантианская проблематика прямо ставится в связь с вопросом и «задачей» истории в плане «социального идеализма» (название книги одного из учителей Кагана, П. Наторпа, русский перевод которой, выполненный М. И. Каганом, сохранился в архиве его семьи); см. работы М. И. Кагана: «Как возможна история?» (Зап. Орлов. гос. ун-та. 1922. Вып. 1. С. 137—192); «О ходе истории» (АРХЭ. Культурол. ежегодник. Кемерово, 1993. С. 326—365). В работах Л. В. Пумпянского (невельского периода и позднее) центральная для *Н. ш.* проблема истории и архитектоники исторически ставится и решается в плане поэтики и эстетики (соотношение классического и романтического, трагического и комического в русской и западноевропейской литературе) (см.: *Пумпянский Л. В.* Достоевский и античность. Пг., 1922; *Он же.* К истории русского классицизма: Поэтика Ломоносова (1923—1924) // Контекст-1982. М., 1983. С. 303—335; *Он же.* Об оде А. Пушкина «Памятник» // Вопросы литературы. 1977. № 8. С. 136—151; *Он же.* Гоголь // Труды по знаковым системам. Tartu, 1984. Т. 18. С. 125—137; и др.).

2. Неприятие и критика метафизики как дофилософской (донаучной) формы познания и сознания. Отсюда у представителей *Н. ш.* тенденция к выявлению эстетико-метафизических корней философских систем и направлений от Платона до XX в. Ср.: «Метафизика происхождения не философского, а эстетического. Самый замысел метафизики — воспроизвести картину мира — никакого отношения не имеет к замыслам чисто философского порядка...» (*Пумпянский Л. В.* Поэзия Ф. И. Тютчева // Уралия: Тютчевский альманах. Л., 1928. С. 19). Критика метафизики в *Н. ш.* проистекает из методического разведения двух вещей: познание незавершимо, но все творческие практики — в искусстве, в жизни и даже в науке — реализуются в качестве продуктивного свободного завершения происхождения не научно-философского, а эстетико-мифологического, в основе ее — «покой эстетической мифологемы» (см.: Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924—1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского //

М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 236). При этом существенно, что, в отличие от модерного и постмодерного деконструктивизма, обнаружение «ино-научных» корней теоретико-философских и научных построений служит не разоблачению и «стиранию» творческой индивидуальности, а, наоборот, диалогическому взаимообогащению интерпретируемого и интерпретирующего. Например, онтологизируя в плане «конкретной историчности» кантовское понятие «архитектоника разума» и обосновывая его в контексте «архитектонического строения действительного мира-события» (ФП, 128), М. Бахтин одновременно устанавливает предрассудочно-метафизические границы кантовского «теоретизма» в отношении творческих открытий самого Канта. Ср.: «Интересная задача рассмотреть с этой точки зрения архитектонику такого произведения, как “Критика чистого разума”, и определить моменты завершения в ней; без особого труда можно убедиться, что они имеют эстетический и даже антропоморфический характер, ибо Кант верил в возможность закрытой системы, закрытой таблицы категорий» (ЛКС, 6). Ср. также замечание М. И. Кагана о К. Марксе в неопубликованной работе «Социология и личность» (1918): «Характерно, что, несмотря на словесное пренебрежение к идеализму и этике при обосновании истории, у Маркса ценность определяется не трудом вообще как работой, не работой машины или стихии, или даже какого-то другого существа, кроме человека; ценность определяется человеческим трудом. И прибавочную стоимость считают только на труд. Это не упрек Марксу, а упоминание достоинства... Он гораздо более идеалистичен, чем это обычно принимают...» (цит. по: Каган Ю. М. Люди не нашего времени // ВС-II. С. 95). Преодоление метафизики в философии и культуре мыслится представителями *Н. ш.* не на путях «деструкции» идеальных моментов в познании и сознании, а посредством диалогического восполнения их продуктивной исторической ограниченности; во всех случаях критики метафизики в *Н. ш.* речь идет о философском освобождении от «образности, свойственной мышлению», от «преждевременного неметодического сгущения», возникающего из реального опыта, но затемняющего действительное и трезвое понимание его (см.: Лекции и выступления М. М. Бахтина... С. 241).

3. Проблематизация и обоснование «нравственной реальности» и основополагающего для *Н. ш.* понятия «ответственность» — ориентация человека в действительном «событии бытия» на основе «моего не-алиби в бытии» (М. М. Бахтин). В этом отношении *Н. ш.* осознанно противостояла модному иррационализму и

биологизму. Основное положение нравственной философии *Н. ш.*: так называемая жизнь, понятая как действительное событие (а не в качестве теоретизированного и эстетизированного «одержания»), есть действительная архитектурноски упорядоченная нравственная реальность, в которой ориентируется и живет всякий «по поступок». В этом смысле «поступание», «деяние», «авторство» ни рационально «сознательно», ни иррационально «бессознательно»; оно ответственно. Отсюда в *Н. ш.* устойчивый спор с теорией «бессознательного» как изнанкой традиционной рационалистической теории «сознания». Ср.: «Напрасно пытаться получить ключ к пониманию и объяснению какого бы то ни было факта вообще и какого бы то ни было явления истории при помощи “бессознательного”. “Бессознательным” невозможно оперировать положительно, потому что в том или ином отношении “бессознательное” само должно быть сознательным, разумным. Иначе оно бессмысленно... Роковой нейтралитет бессознательного мыслим только в хаосе, где не приходится говорить о мысли» (*Каган М. И.* О ходе истории. С. 326—327). Каждый из трех мыслителей *Н. ш.* дал свой особый, как это формулировал Л. В. Пумпянский в 1919 г., «ответ на задачу, поставленную Михаилом Михайловичем» (т. е. Бахтиным. — *В. М.*) (см.: М. М. Бахтин как философ. С. 227—228). Пумпянский искал ответ в плане «символической ответственности» в культуре и за культуру (в духе Вяч. Иванова и русского символизма), в то время как Каган искал синтез «субъективной сознательности» с социальным идеализмом «человечества» в плане экзистенциально и религиозно понятого трудового подвижничества.

Для самого М. М. Бахтина «нравственная реальность» укоренена в действительной и необратимой онтологии истории — «едином и единственном событии бытия» или по другой, поздней, формулировке, в «большом времени» (см.: Э, 331). Основная задача бахтинской «философии поступка» и, шире, замысла «архитектоники ответственности» (термин М. Холквиста) состояла в том, чтобы представить «изображение-описание» действительной событийности жизни, ее «поступочности». Архитектоника нравственной реальности, по Бахтину, не может быть описана с позиции безучастного «третьего», как, впрочем, неуловима она вполне в терминах «переживания» или «вчувствования»; иначе говоря, нравственная реальность одновременно экзистенциальна и социальна — «автономно причастна» или (по более поздней терминологии) «диалогична». С этим связано выдвижение у Бахтина на передний план категории «другого» и «другости» — преднаходимой моим «Я» реальности вне меня и во мне же самом.

Нравственная реальность центрирована на «Я», но в то же время эксцентрична, т. е. диалогически выходит за пределы «себя» в трех категориальных планах конкретно-исторической укорененности сознания в бытии; это планы «Я-для-себя», «Я-для-другого», «другой-для-меня» (см.: *ФП*, 122). Именно социально-онтологическая причастность разных сознаний единству некоторого события составляет предпосылку «полифонии» сознаний, т. е. диалог «сосуществования и взаимодействия» (см.: *ПпД*, 38) между ними на основе «моего не-алиби в бытии» или «онтологически-событийной равнозначности» нравственной реальности (см.: *ФП*, 112, 137).

4. С этим связано в *Н. ш.* неметафизическое и неисторицистское обоснование «конкретной историчности» (М. Бахтин) и самой идеи истории, отличное от соответствующих попыток как в экзистенциализме (М. Хайдеггер), так и в неомарксизме (Г. Лукач). Это концепция имманентной и правой «заданности» и «незавершенности» исторических смыслов в свете «абсолютного будущего»: такова природа самой нравственной реальности, а не какой-то теоретизированной идеологии, претендующей, подобно гегелевскому «мировому духу» или лукачевскому «классовому сознанию», на якобы объективное познание того, куда «идет» история. Особенно важно, что в *Н. ш.* идея истории связывается не с метафизикой, не с теоретизированным Субъектом, или Я, а с реальным человеческим «я»: его человечность, его «нужда» (М. Каган) или «нудительность» (М. Бахтин) есть реальное условие возможности и необходимости истории вообще, причем в религиозном смысле, противостоящем язычеству (и неоязычеству). Ср.: «Задача историческая в том, что мир вовсе еще не готов, что все дело в созидании его, в очищении себя работою над ним, эта задача язычеству чужда» (*Каган М. И.* Еврейство в кризисе культуры // *Минувшее*. Париж, 1988. № 6. С. 231). Отсюда в *Н. ш.* принципиальная оценка «гениального дела Канта» (М. Бахтин) в смысле удержания (в рамках классической рациональности гуманистического Просвещения) идеи творческого роста всякой конкретной «единственности» как тварной и нетварной одновременно. Ср.: «Дело Канта есть замена натурального сознания (и его лазеек) сознанием историческим» (*Лекции и выступления М. М. Бахтина... С. 237*). У всех трех мыслителей *Н. ш.* наблюдается устойчивое отталкивание от того, что Г. Коген называл «диалектическим формализмом» Гегеля и его романтико-идеалистическими метастазами в XX в. См.: «У него (Гегеля. — В. М.) понятие и проблемы истории пошли не по тому пути, в котором нуждалась наука прошлого столетия. Истории философии был

необходим не диалектический, а прогрессивный путь науки» (*Каган М. И.* Герман Коген // Науч. изв. центра Наркомпроса. М., 1922. Сб. 2. С. 113).

5. Замысел построения философии религии не был осуществлен М. И. Каганом, несмотря на ряд его разработок (см.: *Kagan M.* Versuch einer systematischen Beurteilung der Religiosität in der Kriegszeit // Archiv für systematische Philosophie. 1916. Bd. XXII. H. 1. S. 31—53; *Он же.* Еврейство в кризисе культуры). У М. Бахтина, несмотря на отсутствие в композиционно-фактическом отношении намеченного в невеликий период в рамках его «первой философии» исследования «этики религии», само систематическое место такого исследования в принципе может быть реконструировано. Такая реконструкция включает в себя следующие моменты: (1) Перенос богословских (средневековых) понятий из области теологических (схоластических) спекуляций в «совершенно светский» план; таков у Бахтина в особенности и прежде всего ряд понятий: «воплощение», «инкарнация», «овнешнение» и т. п. (2) Феноменология религиозного сознания с опорой как на соответствующий западный опыт (здесь сказано о влиянии С. Кьеркегора), так и на святоотеческий опыт православной традиции (см. об этом: *Clark K., Halquist M.* Mikhail Bakhtin. Cambridge, 1984. P. 63—93; *Эмерсон К.* Русское православие и ранний Бахтин // Бахтинский сборник—II. С. 44—69). Ср.: «Форма, в которой живет религиозное сознание, есть событие... Истинное бытие духа начинается только тогда, когда начинается покаяние, т. е. принципиальное несовпадение: все, что может быть ценного, *все* находится вне меня, я емь только отрицательная инстанция, только вместилище зла» (Лекции и выступления М. М. Бахтина... С. 234—236). (3) Формулировка в ранних работах диалогического принципа без употребления слова «диалог», но с принципиальной постановкой «Христа Евангелия» (и диалогически ориентированного «самоотчета-исповеди» как исходного речевого жанра христианского сознания). Христос, по Бахтину, дает и задает — в отличие от всякого (в том числе религиозного) «теоретизма» и «официального сознания» — отношение к другому, утверждающее меня («ты еси» — формула Вяч. Иванова, ставшая исходным пунктом бахтинской концепции творчества Достоевского) там, где я сам себя принять не могу и не должен. Ср.: «В Христе мы находим единственный по своей глубине синтез этического солипсизма, бесконечной строгости к себе самому человека, т. е. безусловно чистого отношения к себе самому, с этически-эстетической добротой к другому: здесь впервые явилось бесконечно углубленное я-для-себя, но не хо-

лодное, а безмерно доброе к другому, воздающее всю правду другому как таковому, раскрывающее и утверждающее всю полноту ценностного своеобразия другого... Чем я должен быть для другого, тем Бог является для меня» (Э, 53). Для понимания бахтинской философии религии существенно, что идея «этико-эстетической доброты» как типа активности, не выразимой ни в теоретических, ни собственно в эстетических категориях, прочитывается в контексте «истории тела в идее человека» (см.: Э, 48—53), в которой «Христос Евангелия» — это радикальная альтернатива греческой «теории» (в особенности неоплатонизму с его абсолютизацией «самопереживания» и развоплощения мира, потерей своего места в нем), «теоретизму» и «гносеологизму» Нового времени, игнорирующих координаты нравственной реальности («событийно-онтологическую разноточность» Я и Другого). (4) Воспринятая Бахтиным, в частности у Достоевского-художника, идея Церкви как прозаической и неофициальной социальной онтологии причастности («Церковь как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники и праведники», см.: ПнД, 36). Показательны в этом смысле попытки осмыслить «диалогизм» Бахтина как своеобразный перенос в «событийно-онтологический» план церковного догмата о «нераздельности-неслиянности» (см.: *Mihailovich A. M. M. Bakhtin and the Theology of Discourse*. Yale, 1993).

6. Осознание (М. Бахтиным и Л. Пумпянским) постсимволистской по времени и существу концепции творчества Достоевского в качестве новой «художественной модели мира» (см.: ПнД, 362). При всех существенных различиях в подходе к Достоевскому у Бахтина и Пумпянского (см.: *Пумпянский Л. В. Достоевский и античность*), *Н. ш.* выдвинула подход, принципиально новый как в отношении предшествующей ей русской «философской публицистики» (В. Розанов, Д. Мережковский, Л. Шестов, А. Волынский, Н. Бердяев и др.), так и в отношении последующего узколитературоведческого («формалистического») анализа поэтики в русской и зарубежной научной литературе о Достоевском. Новизна подхода состояла в том, что Достоевский-художник (а это значит в *Н. ш.*: конкретные формы изображающей активности «автора» по отношению к «герою») и есть мировоззренческий ключ как к «героям-идеологам» Достоевского, так и к нему самому как мыслителю и идеологу; соответственно эстетическая проблематика оказывается интегральным моментом для познавательных, этических и религиозных, психологических, культурологических компонентов автора «Записок из подполья», «Бесов», «Братьев Карамазовых». В этой переакцентуа-

ции с отвлеченных «теоретических» на конкретные «поэтические» задачи Достоевского (нужно, говорил Пумпянский, осмыслить не только и не столько «мысли», сколько «вымыслы» великого художника — см.: Там же. С. 8) исходным (а для Пумпянского в отличие от Бахтина решающим) является именно «дезорганизация вымысла» (Л. Пумпянский) или «кризис авторства» (см.: Э, 176) в самой поэтике Достоевского. Согласно этой концепции, герой Достоевского становится «героем» вне автора и вне «хора», впадая в «эстетическое помешательство», сам делаясь автором своего замысла или вымысла, своей «теории преступления»; Раскольников в этом смысле завершает направление в западной и русской культуре, заданное Гамлетом у Шекспира и романтиками-самозванцами у Пушкина. В этом смысле *Н. ш.* продолжает на более глубоком и исторически новом (пореволюционном) этапе проблематику сб. «Вехи». Ср.: «Отрицающая интеллигенция вся есть... проекция неудачи русского вымысла» (*Пумпянский Л. В. Достоевский и античность. С. 18*); «Общение как бы лишилось своего реального тела и хочет создать его произвольно из чисто человеческого материала. Все это является глубочайшим выражением социальной дезориентации интеллигенции, чувствующей себя рассеянной по миру и ориентирующейся в мире в одиночку, на свой страх и риск» (*ПнД, 241*). Если для Пумпянского проблема Достоевского связана с непреодолимой оппозицией «классицизм — романтизм», а это значит: с выбором между официальным порядком государства («Классический символ есть всегда государственное исповедание»: *Пумпянский Л. В. Достоевский и античность. С. 13*; с этим связан как бы неожиданный переход Пумпянского в 1927 г. с православных на марксистские позиции), то М. Бахтин (в отличие также от Г. Лукача) делает акцент на «радикально новой авторской позиции по отношению к изображаемому человеку» (см.: *ПнД, 77*) как христологическому принципу творчества русского писателя (сформулированном Вяч. Ивановым в плане отвлеченно взятого содержания, а не конкретной формы-позиции или «авторства»). Намеченный в *Н. ш.* подход к Достоевскому-художнику, причем не столько в аспекте «романа-трагедии» (Вяч. Иванов), сколько в плане «серьезно-смехового» и даже комического (разоблачение «самозванства»), практически (несмотря на всемирный резонанс книги Бахтина о Достоевском) остается вне традиционных подходов (до- и постреволюционных).

7. Замысел и разработка философии смеха и праздника. Сюда относятся, помимо более поздней книги М. Бахтина о Рабле и «народной смеховой культуре» (задумана, вероятно, уже в не-

вельский период, написана в качестве диссертации в 1940 г., опубликована в 1965. См.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965), также принципиальные соображения Л. В. Пумпянского о значении смеха и «комического гения» для понимания самой историчности культуры на материале творчества Гоголя (1924), а также намеченные в работах М. И. Кагана начала 20-х гг. соображения о сущности праздничности в связи с не-античным пониманием мифа (точнее, мифологическим упорядочиванием опыта в аспекте «предвосхищения целесообразности»). В этом контексте Л. В. Пумпянский писал об «обмане историзированного самолюбия», обличаемого смехом, а также о «классической культуре», которая впервые делает возможным введение реально-конкретных и личностных элементов опыта в эстетико-метафизическое и «теоретическое» понимание целевой направленности деятельности (см.: *Николаев Н. И.* Творчество Гоголя в исследованиях Л. В. Пумпянского // Преподавание литературы в эстонской школе. Таллин, 1988. С. 125 и сл.), а М. И. Каган — о празднике как «деле не праздном» (ср.: «В празднике полнота достижения и чистой силы жизни, притом что ни теории, ни историческому быту это вообще не дано». Цит. по: *Каган Ю. М.* Люди не нашего времени. С. 98). Вся эта проблематика, в целом связанная с ответом на центральный вопрос *Н. ш.*: «Как возможна история?», наиболее систематически разработана в работах М. Бахтина 2-й половины 30-х гг., но не в эксплицированных историософских, а в специализированных литературоведческих исследованиях, связанных преимущественно с проблемой романа и «романизации», «слова в романе» как принципиально современного, т. е. делающего возможным (и необходимым) действительное, «прозаическое» видение мира в противоположность «чародейству» (М. И. Каган) и старой (натуральной) и модернизированной мифологизации сознания. «Карнавализация», по Бахтину, — это оплотнившийся в средневековом карнавале, а позднее вытесняемый теоретизмом и историцизмом опыт радикальной — и в этом смысле «народной» — инкарнации-испытания всех исторических смыслов на их же собственную «вечность»: так, по Бахтину, историческая деконструкция официальной христианской «средневековой вертикали» была исторически не только необходимой, но и продуктивной в смысле свободного раскрытия основного принципа «вечного человека» (Г. К. Честертон) и вечного для христианства принципа «инкарнации» (бахтинский термин «овнешнение»).

Н. ш. как событие мысли оказала воздействие прежде всего на каждого ее активного участника; эта сторона творчества трех мыслителей может быть уже в ближайшие годы реконструирована биографически, тематически, экзистенциально (в частности, отношение к советской власти, весьма различное и в то же время схожее в рамках внешней лояльности). Как научно-теоретическая программа *Н. ш.* привлекает к себе сегодня представителей самых разнообразных гуманитарных дисциплин (философов, филологов, лингвистов, историков культуры, социологов и т. д.) своим живым универсализмом (при полном признании столь существенных в XX в., и не только в науке, «требований смежных наук» (см.: *Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма. С. 307), а также — в противоположность изживающим себя сейчас теоретическим практикам «постмодерна» и культур-авангарда XX в. в целом — творчески-утверждающим, продуктивным отношением к культурному наследию в горизонте имманентно незавершимого «абсолютного будущего».

Бахтина круг (далее — *Б. к.*) — понятие, сложившееся в 70—80-е гг. в России и на Западе для обозначения друзей и знакомых М. М. Бахтина, его современников-собеседников, в общении с которыми бахтинские воззрения и концепции высказывались, обсуждались и развивались, отчасти также перекодировались на язык официальной советской культуры 20-х гг. Таким образом, *Б. к.* — это историко-культурное и социокультурное, отчасти историко-научное понятие в отличие от философски-теоретического источника и ядра *Б. к.* — Невельской школы.

Термин *Б. к.* употребляется в научной литературе (отечественной и зарубежной) в нескольких основных значениях. *Б. к.* указывает на определенный, существенно неофициальный (в бахтинском смысле) слой и менталитет внутри русской интеллигенции советского периода (особенно 20-х гг.), на людей, которые сложились и сознательно самоопределялись в атмосфере этико-философских и нравственно-религиозных исканий интеллигенции пред- и пореволюционных лет и в общекультурном плане воспитывались и образовывались в направлении, далеко не только от революционной идеологии «сверху», но и от культуравангарда интеллигенции «снизу». Племянник философа Г. Г. Шпета М. К. Поливанов очень точно сказал об этом, размышляя об историко-культурной почве позднего романа Б. Пастернака: «Юрий Живаго, конечно, “камень, отверженный строителями”. Таких людей не было видно в литературно-художественном обществе тех лет, они не были заметны среди посетителей “Бродячей соба-

ки” или кружка около “Мусагета”. Легко представить себе их где-то среди молодого окружения участников сборника “Вехи” или позднее в том Невельском кружке, из которого вышли Юдина, Бахтин, Матвей Каган и мн. др. ... Значение таких людей в преемственности поколений огромно, но до сих пор еще не оценено» (Тайная свобода // Лит. обозрение. 1990. № 2. С. 107). В этом первом значении *Б. к.* резко отличался (за редкими, но важными исключениями) от всего того, что в 20-е гг. (когда *Б. к.* реально существовал) претендовало на «современность» и новизну; отсюда существенно непубликационный, «домашний» и персональный характер взаимоотношений тех, кто так или иначе входил в *Б. к.*

В *Б. к.* входили: пианистка М. В. Юдина, философ и литературовед Л. В. Пумпянский, философ М. И. Каган, музыковед И. И. Соллертинский, музыковед и поэт В. Н. Волошинов, востоковед Н. И. Конрад, историк Е. А. Тарле, востоковед М. И. Тубьянский, биолог И. И. Канаев, литературный критик П. Н. Медведев, теоретик литературы Б. М. Энгельгардт, переводчик А. А. Франковский, геолог Б. В. Залесский, поэты Конст. Вагинов, Б. М. Зубакин, Н. Ключев, инженер А. С. Ругевич. *Б. к.* в более тесном смысле составляли, помимо друзей-философов М. И. Кагана и Л. В. Пумпянского, М. В. Юдина, В. Н. Волошинов, П. Н. Медведев, И. И. Канаев, А. С. Ругевич.

Во втором значении *Б. к.* указывает на специфическую ситуацию середины и 2-й половины 20-х гг., когда в ходе обсуждения научно-теоретических проблем философии жизни, психоанализа, литературоведения, лингвистики и философии языка из *Б. к.* вышли так называемые «девятеро-канонические» (С. С. Аверинцев), или «спорные» (К. Кларк и М. Холквист), тексты — книги и статьи, написанные в основном М. М. Бахтиным на официальном марксистском языке по предложению друзей — В. Н. Волошинова, П. Н. Медведева и И. И. Канаева — и изданные под их именами. Так появились в печати следующие исследования «Бахтина под маской»: В. Н. Волошинов «Фрейдизм. Критический очерк» (Л., 1927); П. Н. Медведев «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (Л., 1928); В. Н. Волошинов «Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке и языке» (Л., 1926); И. И. Канаев «Современный витализм» (Человек и природа. 1926. № 1. С. 33—42; № 2. С. 10—22); В. Волошинов «Слово в жизни и слово в поэзии» (Звезда. 1926. № 6. С. 244—267); «О границах поэтики и лингвистики» (В борьбе за марксизм в литературной науке. Л., 1930. С. 203—240); «Конст-

рукция высказывания» (Лит. учеба. 1930. № 3. С. 65—87); «Что такое язык» (Там же. № 2. С. 48—66); «Слово и его социальная функция» (Там же. № 5. С. 43—49), а также менее значительные и менее «спорные» с точки зрения авторства Бахтина статьи и рецензии. При этом следует иметь в виду, что даже и там, где авторство друзей Бахтина не может оспариваться (например, в журнальных рецензиях П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова на книги В. Б. Шкловского, П. Н. Сакулина, Б. Н. Томашевского, В. В. Виноградова и др.), определяющим фактором критики, анализа и оценки служит именно *Б. к.*: провести здесь (как в «гротескном реализме» в понимании М. Бахтина) совершенно четкие, чисто индивидуальные границы затруднительно.

Б. к. не составлял сам по себе никакого цехового, идеологического или политического объединения: не случайно арест М. М. Бахтина (в конце 1928 г.) и многих его знакомых был связан с деятельностью не столько *Б. к.*, сколько с религиозно-философским кружком «Воскресенье», которым руководил философ А. А. Мейер (см.: *Конкин С.* Арест и приговор // Сов. Мордовия. 1991. 26 марта; *Савкин И. А.* Дело о «Воскресенье» // М. М. Бахтин и философская культура XX в.: Проблемы бахтинологии. СПб, 1991. Вып. 1. Ч. 2. С. 106—121).

В этом втором значении *Б. к.* приобрел особые импликации уже в 70—80-е гг., когда основные «спорные тексты» были переведены на европейские языки и вопрос об авторстве — прежде всего на Западе — перерос в проблемы идеологического и престижного характера для марксистско-семиотических направлений «постмодерна» — почти независимо от реального контекста 20-х гг. в советской России. В этом отношении особый успех работ, вышедших в свет из *Б. к.*, свидетельствует как об актуальности бахтинских идей, предвосхитивших научную проблематику гуманитарных наук последних десятилетий, так и то, что официальный марксистский язык 20-х гг. в России оказался, парадоксальным образом, более доступным в качестве своего рода «жаргона подлинности» (особенно на Западе), чем аутентичный язык проблем и решений Бахтина-мыслителя и Невельской школы философии.

Если *Б. к.* — понятие, возникшее почти полвека спустя после того, как Круг был и потом перестал быть Кругом (хотя дружеские отношения между участниками его обрывались только смертью — естественной или насильственной), и потому неизбежно подчас эстетизируемое или просто искажаемое в современных дискуссиях, то взгляд изнутри на это историко-культурное явление оставил поэт К. Вагинов в своих романах «Козлиная песнь»

(Л., 1931), «Труды и дни Свистонова» (Л., 1989). *Б. к.* изображается здесь в ироническом и гротескном свете как «последний остров Ренессанса», как его аттестует в «Козлиной песне» герой Тептелкин, в котором узнается Л. В. Пумпянский (см.: Козлиная песнь: Романы. М., 1991. С. 56).

1995





О. Е. ОСОВСКИЙ

Один из уехавших: жизнь и судьба Николая Бахтина

За последние годы имя Николая Михайловича Бахтина (1894—1950) не раз привлекало внимание отечественных литературоведов и историков культуры Российского Зарубежья *. Однако нет оснований утверждать, что литературно-критическая мысль продвинулась хотя бы чуть дальше самых первых шагов в постижении творчества этого самобытного философа, критика и поэта,

* Прежде всего назовем публикацию «Бесед В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным» (М., 1996). Кроме того, ценные сведения содержатся, в частности, в следующих работах: *Эджертон В. Ю. Г. Оксман, М. Н. Лопатто, Н. М. Бахтин и вопрос о книгоиздательстве «Омфалос» // Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 211—244; Осовский О. Е. Неслышный диалог: Биографические и научные созвучия в судьбах Николая и Михаила Бахтиных // М. Бахтин и философская культура XX в.: Проблемы бахтинологии. СПб., 1991. Вып. 1. Ч. 2. С. 43—51; Грибанов А. Б. Н. М. Бахтин в начале 1930-х гг. (К творческой биографии) // Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига; Москва, 1992. С. 256—262; Лантун В. И. К «Биографии М. М. Бахтина» // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 1. С. 67—73; Осовский О. Е. Николай Бахтин на страницах журнала «Звено» // Культурное наследие российской эмиграции. 1917—1940. М., 1994. Т. 2. С. 167—181; Федякин С. Р. Послесловие // Бахтин Н. М. Из жизни идей. М., 1995. С. 143—145; Егоров Б. Ф. Общее и индивидуальное: братья Бахтины // Невельский сборник. Статьи и воспоминания. Вып. 1. СПб., 1996. С. 22—27; Осовский О. Е. Н. М. Бахтин в культуре Российского Зарубежья // Образование и педагогическая мысль Российского Зарубежья: тезисы докладов и сообщений. Саранск, 1997. С. 83—85.*

литературоведа, а также автора оригинального учебника греческого языка *. Остается во многом актуальным относительно давнее высказывание М. О. Чудаковой: «Вырисовывается несколько биографических и историко-литературных тем: Н. Бахтин в печати — главным образом в “Звене” и “Числах”; его стихи; университетская деятельность; идеологическая эволюция» **. Следует лишь добавить, что появление подробного биографического очерка-портрета Н. Бахтина отчасти проливает свет и на некоторые повороты судьбы и мысли М. М. Бахтина в самый малоизученный и «темный» — ранний — период его жизни (опубликованные беседы последнего с В. Д. Дувакиным могут служить тому наиболее убедительным подтверждением), тем более, что Михаилу довелось «присвоить» некоторые эпизоды из жизни старшего брата для своих «официальных» жизнеописаний ***. Сошлемся и на авторитетное мнение авторов первой научной биографии М. М. Бахтина, американских славистов К. Кларк и М. Холквиста: «Важнейшую роль в семье для Бахтина играл брат Николай. Отношения между двумя братьями оказали решающее воздействие на Бахтина в детстве и во многом сформировали его. Николай был наиболее важным “другим” из всех, с кем Михаилу приходилось когда-либо встречаться. Понятие “другого” стало основополагающим в философских системах обоих братьев. Свои чувства к Михаилу Николай выразил в стихотворении 1924 г., написанном в Париже и адресованном “одному из оставшихся”. В нем он определял свои отношения с братом, как с “достойным

* *Bachtin N.* Introduction to the study of Modern Greek. Birmingham, 1935; *Bachtin N.* Lectures and essays. Birmingham, 1963. В 1990-е гг. были предприняты попытки представить наследие Н. М. Бахтина отечественному читателю. См., в частности: *Бахтин Н.* Философское наследие // Проблемы бахтинологии. Вып. 1. Ч. 2. С. 122—135; *Бахтин Н.* Философское наследие // Бахтинология. Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 329—353; *Бахтин Н. М.* Разложение личности и внутренняя жизнь // Хрестоматия. Педагогика Российского Зарубежья. М., 1996. С. 120—128; Н. Бахтин—З. Гиппиус: Диалог о смерти // РЖ: гуманитарные и социальные науки за рубежом: Литературоведение: Зарубежная литература. 1996. № 1. С. 100—109. Особо следует отметить составленный С. Р. Федякиным и выпущенный в свет издательством «Лабиринт» уникальный том статей, заметок и рецензий Н. Бахтина (*Бахтин Н. М.* Из жизни идей. М., 1995).

** Пятые Тыняновские чтения. С. 242.

*** *Бахтин М.* Автобиография // *Карпунов Г. В. и др.* М. М. Бахтин в Саранске. Саранск, 1995. С. 7. См. также: *Конкин С. С., Конкина Л. С.* Михаил Бахтин: Страницы жизни и творчества. Саранск, 1993.

оппонентом”, если воспользоваться более поздним термином самого Михаила» *.

Для того чтобы понять реальное место и значение Н. Бахтина в интеллектуальном пространстве русской эмиграции, следует сказать несколько слов о его до- и послепарижской жизни. После окончания в 1912 г. Виленской Первой гимназии Н. М. Бахтин переезжает в Одессу, где уже несколько лет проживает все семейство Бахтиных, и поступает на первый курс филологического факультета Новороссийского университета. Литературная деятельность Бахтина-гимназиста (в течение нескольких лет он редактировал общегимназический журнал и даже выступал в качестве автора драмы с выразительным названием «*Ex Oriente Lux*») ** и его хорошая общая подготовка (убедительным подтверждением чему может служить опубликованная В. И. Лаптуном его выпускная письменная работа «Только роман отражает жизнь наиболее полно» ***) явно позволяли студенту рассчитывать на нечто более серьезное, нежели обучение в провинциальном, хотя и весьма неплохом учебном заведении. Поэтому год спустя Н. Бахтин переводится на историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета, где ему предстоит встреча с друзьями по Виленской гимназии. Он активно включается в литературную жизнь столицы Российской империи, становится одним из самых любимых учеников выдающегося эллиниста Ф. Ф. Зелинского и одновременно свидетелем и участником многочисленных философских и литературных мероприятий. Бахтин, по свидетельству друга его юности М. И. Лопатто, нередко бывал в «Бродячей собаке», общался с представителями петербургской богемы, водил дружбу не только со «старыми» символистами (Вяч. Ивановым, Д. Мережковским и З. Гиппиус), но и с «Кузминым, Мандельштамом, Гумилевым и другими любопытными стихослагателями» ****. Думается, петербургская активность Бахтина в немалой степени обеспечила тот радушный прием, который был оказан ему в Париже несколько лет спустя частью русской эмиграции.

В 1916 г. Н. Бахтин добровольно уходит в армию. Судя по архивным разысканиям С. С. Конкина и утверждениям С. Р. Фе-

* *Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin.* Cambridge, Mass.; London, 1984. P. 17. Текст стихотворения Н. Бахтина воспроизведен в указанной выше статье Б. Ф. Егорова.

** См.: *Bachtin N. Lectures and essays.* P. 3.

*** Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 1. С. 68—70.

**** *Эджертон В.* Указ. соч. С. 224.

дякина, он оканчивает краткосрочные курсы при Николаевском кавалерийском училище и, получив офицерский чин, отправляется в один из гусарских полков действующей армии *. Несколькими иная версия представлена в мемуарах Н. Бахтина: «Когда разразилась первая, Февральская, революция, я находился на фронте — рядовой гусарского полка на Буковине» **. Трудно сказать, что более соответствует истине, хотя последующее пребывание Н. Бахтина в Белой армии явно не в качестве рядового, о чем скороговоркой он упоминает в очерке «Русская революция глазами белогвардейца», скорее свидетельствует в пользу версии саранского исследователя. Упомянутый же очерк создавался, судя по всему, в 1930-х гг., когда Н. Бахтин занимал все более левые, крайне радикальные позиции и решительно пересматривал свое отношение к событиям на Родине. Возможно, осязаемое творческое начало подтолкнуло его к написанию новой, достаточно романтизированной «солдатской» биографии. Как бы то ни было, в июле он покидает армию и возвращается в Петроград, где вновь приступает к литературно-философским занятиям, выступая с философскими докладами, в частности, на квартире у Ф. Ф. Зелинского. Затем следуют Октябрьский переворот, голод, в январе 1918 г. бегство в Крым. В Ялте он случайно встречает своего полкового командира и отправляется на Кавказ, где в октябре 1918 г. вступает в Добровольческую армию, вернувшись в тот же самый полк, в котором служил в Первую мировую (правда, по численности полк этот поначалу был равен эскадрону). Н. Бахтину довелось принимать участие в боях, дважды переболеть тифом в 1919 г., вернуться в строй, пережить разгром Белой армии и ее беспорядочное отступление.

Затем начинается обычная жизнь молодого эмигранта, поиски работы. Попробовав труд матроса, он решает вновь вернуться к ратному труду — подобно многим соотечественникам, вступает в Иностранный легион и отправляется в Алжир. Здесь он прослужил три года, подставляя голову под пули кочевников, а на четвертом году, по свидетельству близко знавшей Н. Бахтина Ф. Уилсон, получил тяжелейшее ранение: пуля пробила легкое,

* Конкин С. С., Конкина Л. С. Михаил Бахтин: Страницы жизни и творчества. Саранск, 1993. С. 41; Федякин С. Р. Указ. соч.

** Бахтин Н. Русская революция глазами белогвардейца // Бахтинология. С. 329. Речь идет об Одиннадцатом гусарском Изюмском генерала Дорохова полке. По свидетельству, приведенному в воспоминаниях Ф. Уилсон, «поступать в гусары» Бахтина соблазнил Л. В. Пумпянский, щеголявший в роскошной кавалерийской форме (см.: *Bachtin N. Lectures and essays*. P. 3).

рана же в руку оказалась настолько опасной, что храброго легионера спасли лишь срочная эвакуация в госпиталь на аэроплане и мастерство хирурга *. После девяти месяцев лечения в 1924 г. он выходит в отставку и перебирается в Париж.

«Военный крест с пальмовыми листьями» за воинскую доблесть и боевой опыт оказываются не слишком большим подспорьем в новой жизни. Он очень быстро оставляет должность мелкого клерка на каком-то из военных складов, пробует десятки случайных работ, вплоть до сбора урожая в провинции, но все безуспешно. «В Париже неделями приходилось сидеть на спитом чае и нескольких сигаретных окурках, — заметит Н. Бахтин все в тех же мемуарах. — Болезненность сохраняется день или два, затем чувство голода исчезает и остается только слабость, к которой примешивается легкая эйфория» **.

Впрочем, одиночество длится недолго. В Париже обнаруживается немалое количество старых друзей и знакомых. Очерк об Иностранном легионе становится своего рода маленькой сенсацией в жизни «русского Парижа», а Н. Бахтин — одной из наиболее заметных фигур эмигрантского общества. Наряду с работой в «Звене» он выступает с многочисленными лекциями перед соотечественниками. Примечательно свидетельство М. Л. Кантора: «Бахтин часто посещал собрания литераторов и дружил со многими русскими писателями. Он постоянно посещал салон Мережковских. И Мережковский, и его супруга (Зинаида Гиппиус) относились к Бахтину с огромным уважением. Дмитрий Мережковский с энтузиазмом выслушивал философские и эстетические теории Бахтина и воспринимал его чуть ли не как пророка, провозглашающего новую концепцию жизни... Вне всякого сомнения, он был одним из самых великих ораторов» ***. «Горделиво закинутую пышноволосую голову Бахтина» будет вспоминать много лет спустя И. Одоевцева ****, а наиболее точно определит место Н. Бахтина в «русском Париже» В. С. Варшавский в книге, посвященной младшему, по определению автора, «незамеченному поколению» русской эмиграции: «...не все “молодые” были завсегдаями Монпарнасса, и первое место на Монпарнассе и в “парижской школе” принадлежало не “молодым”, а литераторам не на много старшим, а то и вовсе не старшим, но успевшим получить, по словам Н. Ульянова, “литера-

* *Bachtin N.* Lectures and essays. P. 6.

** *Бахтин Н.* Русская революция глазами белогвардейца. С. 340.

*** *Bachtin N.* Lectures and essays. P. 8.

**** *Одоевцева И.* На берегах Сены. М., 1989. С. 39.

турную зарядку в старой писательской среде Петербурга и Москвы”. Кроме Н. Берберовой и Р. Гуля, о которых упоминает Н. Ульянов, к этой группе принадлежали Г. Адамович, Ю. Анненков (Темирязов), Н. М. Бахтин, В. Вейдле, Г. Гершенкрон, В. Злобин, Г. Иванов, К. В. Мочульский, И. Одоевцева, Н. Оцуп, М. Слоним и Г. Струве. Многие из них были постоянными участниками монпарнасских встреч» *.

Практически сразу начинается сотрудничество нашего героя с еженедельником «Звено», выходявшем в Париже с 1923 по 1928 г. поначалу в качестве еженедельника, а затем «толстого» журнала под редакцией П. Н. Милюкова и М. М. Винавера (после смерти последнего его место занял М. Л. Кантор). Уже самый первый литературный опыт Бахтина в еженедельнике — очерк об Иностранном легионе — произвел фурор в среде русских эмигрантов. Очевидно, успех молодого литератора сыграл немалую роль в решении М. М. Винавера пригласить его в состав сотрудников журнала. Предполагалось, что он будет отвечать за философский отдел. В некрологе, опубликованном в «Новом русском слове», Г. Адамович так вспоминал об этом периоде: «Я познакомился с ним очень давно и помню его еще по петербургскому университету. В те годы его считали поэтом, но поэзию он в зрелости, кажется, оставил... В эмиграции на него обратил внимание покойный М. М. Винавер и пригласил его сотрудничать в еженедельнике “Звено”. Бахтин написал несколько статей, блестящих и замечательных, но написал и другие, вызывающие по тону, малоубедительные по содержанию...» **.

Творческие опыты Н. Бахтина на страницах журнала можно разделить на несколько групп: это, во-первых, рецензии на книги и статьи русских и французских авторов, затем — литературно-художественные очерки и, наконец, философские диалоги. Каждый из этих жанров представлен немалым количеством весьма выразительных образцов, позволяющих судить не только о глубине мысли автора, его способности проникать в замыслы рецензируемых писателей и философов, но и красотах и выразительности бахтинского стиля. При этом, думается, Н. Бахтин интересен и как рецензент, для которого каждый из отзывов превращается в развернутый монолог на тему, заданную рецензируемым изданием, и как самобытный мыслитель, реализующийся в собственном художественно-философском творчестве.

* *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. М., 1992. С. 177.

** *Адамович Г.* Памяти необыкновенного человека // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1950. 24 сентября. С. 8.

Издательская политика редакции «Звена» состояла в предоставлении максимальной свободы своим авторам в выборе тем и сюжетов. Так, наряду с Н. Бахтиным о французской литературе писали К. Мочульский и Д. Лейс, о Ницше и современной российской литературе — Г. Адамович и др. Уже первые рецензии, опубликованные Н. Бахтиным на страницах еженедельника (в частности, рецензия на книгу А. Моруа «Диалоги о командовании», 1924, близкую по духу его собственному очерку об Иностранном легионе), свидетельствуют об осознанной «пристрастности» рецензента, о его симпатиях к вполне определенному типу философско-интеллектуальной прозы. В том же 1924 г. он публикует статью, посвященную 80-летию со дня рождения Ф. Ницше, которым оба брата увлекались еще в пору ранней юности*.

«Влияние Ницше в прошлом не исчерпывается, конечно же, одним вульгарным ницшеанством. Одну из его книг принимали и ценили за ее выдающиеся качества: это “Рождение трагедии”. Основная ницшеанская концепция культуры, и в особенности античной культуры, уже давно стала всеобщей ценностью <...> такие же концепции, как аполлоновский и дионисийский принципы, дух музыки, сократизм, декаденство, критический и органический периоды культуры и т. д., часто подвергались сомнению и тем не менее укоренялись надежно и надолго в нашем сознании». Примечательно, что для Бахтина фигура Ницше оказывается неразрывно связана с Достоевским, изучению творчества которого уделил столько внимания его младший брат, в то время, как сам Н. Бахтин предпочитал «толстовскую линию» в русской литературе. Примечательно, что привязанность к Ницше сохранится у Н. Бахтина весьма надолго: он не только напечатает два года спустя рецензию «Ницше и музыка»**, но и использует, уже пережив духовную эволюцию в сторону марксизма, реплику из писем Ницше в финале своей статьи «Классическая традиция в Англии», написанной в 1939 г.: «Только те, кто создает будущее, имеют право объяснять прошлое»***.

Среди философских текстов, привлекающих внимание Н. Бахтина, — «Три реформатора» крупнейшего французского мыслителя-неотомиста, ученика А. Бергсона — Ж. Маритена; «О началах. Бог и тварный мир» Л. П. Карсавина; «Константин Леонтьев» Н. А. Бердяева. Заметно, что сравнительно молодой рецензент не испытывает особого трепета перед признанными ав-

* Разговоры В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным.

** *Бахтин Н.* Ницше и музыка // Звено. 1927. № 205. С. 56.

*** *Bachtin N.* Lectures and essays. P. 132.

торитетами. Особенно хорошо это видно из его рецензий на книги русских философов. Немецкая философская (кантовская) традиция, в духе которой он воспитывался в гимназические годы и во время учебы в Петербургском университете, позволяла видеть широкий духовно-эстетический контекст, из которого вырастала книга Карсавина, и одновременно говорить об ограниченности и недостаточности подобной философской почвы. «Русская религиозная мысль, причастная через культ духу восточного богословия, всегда была отмечена гностическим дерзновением; она не могла и не хотела стать умаленным, теоретическим познанием сущего, — отмечает Бахтин. — Но, вместо того, чтобы непосредственно сквозь полтора тысячелетия связать себя с родственной традицией эллинно-христианского богопознания, она искала осознать и закрепить себя в чуждых ей формах западной философии, ломая их, умаляя себя... Так, не имея силы дорасти до подлинного гносиса и не желая стать просто отвлеченным знанием, она оказалась не то дурной неприятной философией, не то трусливым гносисом. В частности, губительно было для русской мысли от Хомякова до Вл. Соловьева влияние германского романтического идеализма» *.

Неожиданно резкий тон и в немалой степени несправедливые обвинения объясняются характерной для этого поколения философски образованных литераторов неприязнью к тому, что М. М. Бахтин пренебрежительно называл «свободным мышлением» **. Впрочем, если посмотреть не предвзято и отбросить крайности выражений, можно расслышать и созвучие реплики Бахтина оценкам, которые были даны русской философии начала Серебряного века через десять лет недолгим однокашником Н. Бахтина по Новороссийскому университету прот. Георгием Флоровским ***. Не оставив камня на камне от книги Карсавина (это чуть ли не единственный известный нам опыт рецензии «разноса» в практике Н. Бахтина), он тем не менее подчеркивает, что сама по себе проблема «остаётся в полной силе». «В духовной истории человечества, — полагает он, — все значи-

* Бахтин Н. Вера и знание // Звено. 1926. № 155. С. 34.

** См.: Бочаров С. Г. Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 81.

*** Ср.: «...религиозное “возрождение” у нас было, собственно, только возвратом к опыту немецкого идеализма и мистики. Для одних это был возврат к Шеллингу и Гегелю, для других к Якобу Бёме, для иных и к Гете. И усиливающееся влияние Соловьева только подкрепляло эту зачарованность немецкой философией» (Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 492).

тельное было создано не теми, кто сознавал себя продолжателем наличной традиции или зачинателями новой, но теми, кто умел связать себя с забытой, утерянной традицией прошлого, минуя, отвергая ближайшее (и это “ближайшее” может насчитывать тысячелетия)» *.

Совершенно по-иному оценивает рецензент книгу Н. Бердяева о К. Леонтьеве, воздавая должное как автору, так и «объекту» его внимания: «Леонтьев — старший современник Ницше (о котором он и не знал) — сумел по-своему дорасти до того трагического постижения жизни, которое впервые после двухтысячелетнего забвения раскрыл нам энгадинский отшельник» **. Все, что отсутствовало у Карсавина и служило потому поводом для осмеяния, обнаруживается в книге Бердяева, где «есть нечто иное и лучшее, чем мертвая объективность: живое, любовно-требовательное общение с мыслителями» ***. Но напрасно читатель ждет подробного изложения содержания бердяевского исследования. Книга вновь оказывается лишь поводом к разговору. Автору куда важнее изложить собственное видение фигуры К. Леонтьева и определить его позицию в русской философии, нежели излагать мнение Бердяева. При этом Бахтину, как и его герою, особенно близки слова последнего, цитируемые в рецензии: «Единой правды на земле не было, нет, не будет и не должно быть; при человеческой правде люди забудут божественную истину». Трагическое провидение русского мыслителя становится созвучным трагедии, пережитой бахтинским поколением, лишившимся волею судьбы Отечества. «Радостное приятие жизни со всей ее трагической безысходностью» — вот единственный рецепт спасения, который автор, вслед за Леонтьевым, может предложить своему читателю.

Именно из этого вытекает и бахтинское обращение к леонтьевскому отказу от «поддельного единства “абсолютной морали”» и его философии культуры. Диагноз разложения и кризиса, поставленный Леонтьевым европейской культуре, начиная с XVIII в., оказывается как нельзя более точен и по отношению к культуре современной Западной Европы (о чем Бахтин еще напишет), но и мечта мыслителя о противопоставлении разлагающемуся Западу, опирающаяся на византийские традиции Руси, также несбыточна. Это понимал сам мыслитель, это 35 лет спустя подтвердила реальная русская история. Но здесь Н. Бахтин

* Бахтин Н. Вера и знание. С. 4.

** Бахтин Н. Константин Леонтьев // Звено. 1926. № 165. С. 2.

*** Там же.

словно спохватывается, как бы вспоминая о своих обязанностях рецензента, завершая поток собственных размышлений элегантно-пассажем: «Но я не могу подробней остановиться здесь на этой “философии культуры”, исключительной по глубине и оригинальности. О ней читатель найдет ряд прекрасных страниц в книге Н. Бердяева» *.

Еще более выразительно рецензионный канон разрушается в очерке «Пять идей». Поводом к его написанию послужило появление статьи Макса Шелера, провозгласившей отход автора от «того своеобразного и глубокого обоснования католичества, которое дало ему столько ревностных учеников и последователей», к «философской антропологии» **. Подобное изменение позиции Шелера представляется Бахтину столь значительным, что он фактически предлагает читателю беспристрастный пересказ основных положений вводной статьи. «<...> Сквозь бесчисленные оттенки современных утверждений, — замечает Бахтин, — Шелер различает пять основных и определяющих идей о человеке. Три из них являются общим достоянием, и мы невольно опираемся на одну из них, всякий раз, когда высказываем что-нибудь о человеке или истории. Две — гораздо более новые; они, может быть, уже давно “носятся в воздухе”, но последовательно развиты лишь в новейшей, в частности, в немецкой философии» ***. Первая идея — «иудейско-христианский миф о сотворенном человеке и смысле его бытия», вторая — существующая в философии со времен Сократа и Платона и подвергшаяся незначительной модификации у Гегеля идея «человека разумного» со всеми ее достоинствами и недостатками. Третья идея, зародившаяся в лоне позитивизма, распадается впоследствии на три ветви и на три типа натуралистических концепций истории. Это марксизм с «борьбой классов», «борьбой за место у корыта» (инстинкт питания), фрейдизм с его инстинктом размножения и восходящая к Гоббсу и Ницше трактовка истории сквозь призму «воли к власти». Четвертая идея — это «страшная для чувствования и западного мышления», по выражению Шелера, идея декаданса, а пятая — сформулированная немецкими неокантианцами Н. Гартманом и Д. Г. Керлером, приравнивает человека Божеству, образуя, по словам рецензента, «странную и жуткую смесь мертвого протестантско-кантовского морализма с дерзновениями служителя Дионисова — Ницше». В финале следует уже знакомое нам

* Там же.

** Бахтин Н. Пять идей // Звено. 1926. № 201. С. 2.

*** Там же.

интригующее обращение к читателю: «Ни к одной из них (перечисленных выше идей. — О. О.) Шелер не примыкает, и идея, которая должна лечь в основу его собственной “Антропологии”, несомненно представляется ему как существенно-новая, шестая идея»*.

Заметим, что обращение Н. Бахтина к фигуре и идеям М. Шелера и сопровождающему последние европейскому философскому контексту само по себе не удивительно и легко объяснимо. Но в ситуации с нашим автором оно приобретает особое звучание. Перед нами пример предельно обостренного, синхронизированного «неслышного диалога» двух братьев, ибо Шелер остается и одним из наиболее интересных «собеседников» М. М. Бахтина во второй половине 1920-х гг. «Мною было прочитано, — свидетельствует он на допросе, — два реферата о Максе Шелере, современном немецком философе-феноменологе. Первый реферат был об исповеди»**. Упоминания о Шелере встречаются в нескольких работах младшего Бахтина, в частности, во «Фрейдизме» он говорит о «самом влиятельном философе наших дней, главном представителе феноменологического направления, *Максе Шелере*», которому, как следует из сноски, будет посвящена специальная глава в готовящейся к печати книге «Философская мысль современного Запада»***.

Несколько по-иному подходит Н. Бахтин к оценке художественных и литературоведческих текстов. Определяется ли это симпатией к авторам, какими-то иными причинами, но в подавляющем большинстве подобного рода откликов прочитывается стремление представить писателя и его творение в максимально благоприятном свете. Откликаясь, к примеру, на выход «Тайны трех» и «Рождения богов» Д. Мережковского, он настойчиво подчеркивает присутствие в этих работах нового взгляда на далекое прошлое. «Всякое осознание былого (равно в плане личном и историческом), — замечает Бахтин, — роковым образом неадекватно. Есть какая-то коренная недоступность и невыразимость того, что раз совершилось и отошло в прошлое»****. Для читателя,

* Там же. С. 3.

** Цит. по: Проблемы бахтинологии. Вып. 1. Ч. 2. С. 111.

*** Волошинов В. Н. Фрейдизм. Критический очерк. М.; Л., 1927. С. 21—22. О принадлежности «Фрейдизма» М. М. Бахтину см.: Осовский О. Е. Бахтин, Медведев, Волошинов: об одном из «проклятых вопросов» современного бахтиноведения // Философия М. М. Бахтина и этика современного мира. Саранск, 1992. С. 39—54; Бочаров С. Г. Указ. соч.

**** Бахтин Н. Мережковский и история // Звено. 1926. № 156. С. 4.

как представляется рецензенту, Мережковский-писатель остается прежним, хорошо знакомым, однако несомненно большая усложненность и глубина его произведений, позволяющих предположить о возможном приближении нового этапа в творчестве писателя.

С немалым энтузиазмом отзывается молодой критик и на публикацию французского перевода «Древнегреческой религии» Ф. Ф. Зелинского. «Эта небольшая книга, исполненная ясности и простоты, — пишет он, — одна из тех немногих книг, которые способны равно волновать и знатока-эллиниста и читателя, не посвященного в царственное “искусство медленного чтения” — филологию» *. Для него Зелинский не просто учитель, оказавший немалое влияние на своего ученика в юности. Главное для него сейчас то, что «величайший из эллинистов наших дней» оказывается и одним из провозвестников и идеологов «Третьего возрождения», связанного с пробуждением новой славянской культуры. И хотя события последних лет несколько отодвинули перспективы наступления «нового Ренессанса», труды Зелинского по-прежнему работают на ее реализацию в будущем. Впрочем, «самый драгоценный дар Ф. Ф. Зелинского славянскому возрождению и русской культуре, — убежден автор, — это его перевод Софокла, снабженный совершенно исключительными вводными статьями: труд, равного которому не имеет ни одна из европейских литератур» **.

Свою деятельность рецензента Н. Бахтин продолжает и в «новом» «Звене», превратившемся в «Ежемесячный журнал литературы и искусства». Правда, публикуется он здесь в этом качестве гораздо реже, что, видимо, объясняется изменением установок редколлегии, которая отдает теперь предпочтение не столько оперативности материалов рецензионно-библиографического характера, сколько их общественной и художественной значимости. Так, поводом к публикации рецензии Н. Бахтина на недавнее появление книги П. Валери «Вечер с господином Тестом» (1896, публикация общедоступного издания 1926) явилось не только пристрастное отношение к данному автору самого рецензента (по свидетельству неоднократно упоминавшейся нами Ф. Уилсон, в рабочем кабинете Н. Бахтина висел портрет Валери), но и избрание поэта в состав Французской академии. При этом публикация эссе Валери оказывается для Н. Бахтина пре-

* Бахтин Н. Ф. Ф. Зелинский // Звено. 1926. № 162. С. 3.

** Там же. С. 4.

красным основанием для разговора о творчестве Валери в целом, о той эволюции, которую переживает поэт с конца прошлого столетия по настоящее время. «М. Teste» не только аллегория «чистого сознания», предупреждает он читателя, он еще и существенный этап в развитии своего создателя. Он один из аспектов его личности, как бы ее отрицательный полюс. И еще: он тот мыслимый предел, к которому тяготеет Валери в первый период своего творчества, период, завершившийся двадцатилетним молчанием. В этом молчании всецело повинен Тест; только нейтрализовав в себе его влияние, Валери мог вновь вернуться к литературе» *. Н. Бахтин не мог, естественно, не осознавать всей ответственности последнего заявления. Потому-то рецензия содержит подробный разбор не только позиции «Валери-Теста», но и причин, побудивших поэта и мыслителя к выходу за пределы двадцатилетнего молчания, поставленные «чистым сознанием». По мнению Бахтина, «новый» Валери умело обошел поставленную перед ним проблему отказа от собственно чистого созерцания в пользу самоосуществления. «С легкостью теперешний Валери разрешает задачу, оказавшуюся роковой для Валери-Теста. Творчество вновь становится для него возможным при условии быть творчеством по внешним поводам. Поэт сам об этом настойчиво напоминает» **. Н. Бахтину подобный легкий выход не представляется чем-то, украшающим талантливого творца, ибо находится в явном противоречии с русской классической традицией «ответственности литературы», о чем он подробно напишет в своем последнем тексте «русского периода» статье «Разложение личности и внутренняя жизнь», где еще раз подчеркнет тот ощутимый разлад во внутреннем мире европейца, особенно характерный для французского общества второй половины 1920-х гг. ***

Последним, думается, в немалой степени продиктовано и обращение Н. Бахтина к книге Ж. Бенда «Измена клерков», автор которой «пытается романтически реставрировать убудочный тип “чистого клерка”». Этим словом он обозначает человека, безраздельно посвятившего себя служению духовным ценностям и отказавшегося от всякого активного участия в жизни. Измена современных клерков заключается в том, что духовные ценности утеряли для них чисто отвлеченный и внежизненный характер; «клерки захотели действовать, стали притязать на руково-

* Бахтин Н. Два облика Валери // Звено. 1927. № 6. С. 325.

** Там же. С. 328.

*** Числа: Книга четвертая / Под ред. И. В. де Манциарли, Н. А. Оцу-па. Париж, 1930—1931. С. 176—184.

дительство жизнью» *. Не слишком высоко оценивая художественные достоинства рецензируемого издания, Н. Бахтин обращает внимание на симптоматику самого выведенного в нем явления, типичного для Франции с конца XIX в. Попытки писателя отстаивать сугубую духовность («сладенький университетский идеализм») в противовес действительной активности реальной личности вызывают у Н. Бахтина не только ироническую усмешку, но и искреннее возмущение. Тем более, что эта «недавняя выдумка» сопровождается поиском мифических корней в далеком прошлом, вплоть до античной Греции. Финал рецензии становится апофеозом живого, активного начала: «...На наших глазах слагается новый, более активный и мужественный, духовный тип. Но психология чистого клерка далеко еще не изжита, она еще не потеряла для некоторых своего обаяния и может вызвать сочувствие даже в такой карикатурно-упрощенной форме, в какой мы находим ее у Бенда» **.

Собственное художественно-философское творчество Бахтина, как отмечалось, представлено по преимуществу жанром философского разговора, достаточно традиционного для отечественной философской публицистики середины XIX начала XX в. (от А. Хомякова до С. Булгакова). Причину обращения к разговору как форме изложения собственных идей лучше всего, кажется, объяснил в предисловии к «Трем разговорам» Вл. Соловьев: «Этой формой случайного светского разговора уже достаточно ясно указывается, что здесь не нужно искать ни научно-философского исследования, ни религиозной проповеди. Моя задача здесь скорее апологетическая и полемическая: я хотел, насколько мог, ярко выставить связанные с вопросом о зле жизненные стороны христианской истины, на которые с разных сторон напускается туман, особенно в последнее время» ***.

Правда, у Бахтина форма философского разговора используется не только в размышлениях о сугубо возвышенных материях, но и в беседах на филологические темы, по-прежнему близкие автору. Таков «Разговор о переводах», где Поэт, Филолог, Философ и Дама, по-гоголевски, «приятная во всех отношениях» ****, ведут спор о переводах Катулла, выполненных Поэтом. Поэтическая, философская и филологическая ипостаси автора распадаются на отдельные голоса (Даме отведена роль традици-

* Бахтин Н. Измена клерков // Звено. 1928. № 2. С. 81—82.

** Там же. С. 85.

*** Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 636.

**** Бахтин Н. Разговор о переводах // Звено. 1926. № 186. С. 6.

онного Простака), хотя, думается, Бахтину все же ближе позиция Философа. Поэт отстаивает свое право на «модернизацию» перевода римского поэта. Для него существование дистанции между далеким прошлым и сегодняшним настоящим представляется стеной на пути подлинного прочтения Катулла как современника, филолог же, напротив, отстаивает точность и историческую адекватность перевода, его дословность как «единственный твердый критерий» *. Позиция философа наиболее решительна и бескомпромиссна: он вообще подвергает сомнению необходимость создания переводов: «Перевод не нужен уже просто потому, что это подделка (хотя бы и крайне искусная). И если переводы умножаются с каждым днем, то в этом сказывается стремление нового времени вместо ограниченной и интенсивной культуры к бессмысленному и пустому расширению. Вместо того, чтобы подлинно знать немного, мы предпочитаем заполнять зияющую пустоту нашей скуки дешевыми подделками всех культур, всех веков, всех литератур. Мы страдаем каким-то чудовищным интеллектуальным зудом...» **. Некую умиротворяющую ноту вносит в своей финальной реплике Дама, поддерживающая Поэта в его праве на творческую интерпретацию, которая рождает в душе «непонятное волнение».

Античные одежды окутывают и «Похвалу смерти», один из наиболее ярких в художественном отношении и выразительных диалогов Бахтина. Проблема смерти, столь актуальная для европейской и русской философии начала века ***, встает здесь во весь рост, отягощенная собственным трагическим опытом автора, прошедшего через Первую мировую и Гражданскую войны, службу в Иностранном легионе. Оттого-то страшны в своей простоте и безыскусности слова одного из героев, гостей на пиру: «Есть простое правило проверить подлинность своей жизни. Спросить себя: то, что я чувствую и думаю теперь, осталось бы оно в силе, если бы я знал, что сегодня наступит смерть? Продолжал бы я делать то, что делаю? И так спрашивать всегда, во всем. Я называю это: мерить верною мерою смерти» ****.

Проблема противопоставления трезвой рациональности живой полноте жизни находится в центре разговора «О разуме», кото-

* Там же. С. 7.

** Там же.

*** См.: *Зиммель Г. К вопросу о метафизике смерти* // Логос. 1910. № 2. С. 34—49. Ср. размышления о смерти у раннего М. Бахтина в «Авторах и героях» (*Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С. 92—94).

**** *Бахтин Н. Похвала смерти* // Звено. 1926. № 198. С. 4.

рый ведут между собой Дама, Философ, Поэт и господин Х. Если последний, только что закончивший чтение своей рукописи, выступает обличителем рационального познания, в чем его поддерживает и Поэт, то позиция Философа совершенно однозначна: «Я знаю в себе разум гордый, стремительный, непримиримый в своем мужественном требовании последней ясности и последней строгости» *. Дама, как всегда, выступает несколько ироническим посредником между собеседниками, пытаясь показать несуразность принятия крайних позиций, хотя ей больше по вкусу строгие рассуждения Философа, нежели эмоционально-выспренние речи Поэта. Да и большинству читателей куда больше понравилась бы подобная речь увлекшегося спором Философа: «Словом, вы хотите строить свою личность как бы извне, искусственно урезывая и извращая составляющие ее силы. А не думаете ли вы, что только до конца свободный и до конца верный себе разум может войти в подлинное органическое единство? Неужели вы не чувствуете, что, изменяя себе, он тем самым изменяет и вам? А если вы боитесь, что, свободный, он нарушит вашу цельность, то недорого же стоит эта цельность, которую надо держать в вате и всячески предохранять от резких толчков. Повторяю, вы стремитесь поуютнее приютиться в каком-то укромном уголке и вопреки вашему пафосу ничего героического в этом нет» **.

Завершается сотрудничество Н. Бахтина с журналом «Звено» (исключительно по причине его закрытия) выразительным текстом, который без сомнения можно поставить на одну ступень с образцами лучшей философской прозы Западной Европы 1920-х гг., как по замыслу, так и по поэтичности. «Четыре фрагмента (Мудрость осязания. Отказ от безмерности. Форма как ступень обреченности. Сожжение и бальзамирование трупов)» становятся своеобразным итогом литературно-философского творчества Н. Бахтина в это десятилетие, вбирая в себя большую часть тем и сюжетов, отражавшихся в прежде опубликованных текстах.

«Лист бумаги на моем столе, — размышляет Бахтин. — Ровная, замкнутая, белая поверхность, явственная для моего взгляда и для осязающих прикосновений моей руки. Таким я его знаю, таким хочу. Таким я знаю и хочу весь этот мир, простой и светлый дом, где столько ясных вещей раскрыто моему взгляду и желанью: как это небо за окном и луч солнца на моей руке, как та улыбка, о которой я сейчас вспоминаю» ***.

* Бахтин Н. О разуме. Разговор // Звено. 1927. № 4. С. 196.

** Там же. С. 201.

*** Бахтин Н. Четыре фрагмента // Звено. 1928. № 3. С. 134.

Еще одна примечательная черта Н. М. Бахтина, заметно выделявшая его даже в живописной среде русских парижан, — несомненный ораторский дар. Бахтинские циклы лекций, читавшиеся им для достаточно ограниченной аудитории, в частности, четыре выступления под общим заголовком «Современность и эллинизм» (1927) стали подлинным явлением в культурной жизни «русского Парижа». «Его лекции о Греции и ее духовном наследстве, — писал под непосредственным впечатлением от услышанного Г. Адамович, — увлекли, скажу даже, очаровали присутствующих. Увлекала убежденность, стройность, сила мысли, глубокий пафос ее, и очаровывали те “высоты”, к которым она была направлена. Историческая тема оказалась современной. Бахтин говорил об эллинизме, но по существу он страстно проповедовал о единственно «интересном» — о жизни и судьбе человека. И столько вложил он в свою проповедь огня, столько непримиримости, что право, “в наш равнодушный век” эти мало обычные лекции почти ошеломляли»*.

Вряд ли оратор мог тогда подумать, что именно уроки Ф. Ф. Зелинского и давние занятия античностью (вкуче с репутацией превосходного лектора и яркого полемиста) сыграют решающую роль в его дальнейшей судьбе. Весной 1928 г., как свидетельствует Ф. Уилсон, известный славист, профессор Бирмингемского университета С. А. Коновалов, к тому моменту только-только создавший Славянское общество, пригласил Н. М. Бахтина на пять месяцев в Бирмингем для чтения лекций и занятий со студентами. Несмотря на довольно слабое знание английского, после трех месяцев пребывания на островах наш герой принимается за чтение Шекспира в подлиннике и в, конечном итоге, в достаточной степени овладевает языком, постепенно доведя знание его до полного совершенства**. Трудно сказать, насколько первое посещение «туманного Альбиона» предопределило позднейшее решение Бахтина перебраться туда из Франции, но, можно предположить, что первые благоприятные впечатления (включавшие в том числе и многочасовые прогулки по горным тропам и пикники в живописных деревушках и т. п.) свою роль сыграли.

В последующие несколько лет Н. М. Бахтину предстояло завершить свое образование в Школе восточных языков, получить степень лиценциата и защитить диплом по современному греческому языку, совершить в 1929 г. поездку в Грецию и принять участие в раскопках (если верить М. М. Бахтину, чуть ли не на

* Цит. по: *Бахтин Н. М. Из жизни идей*. М., 1995. С. 151.

** *Bachtin N. Lectures and essays*. P. 13.

знаменитом Марафонском поле *). В начале 1930-х становится все очевиднее, что возможность получения постоянной работы (даже при всеобщем признании бахтинского таланта) становится все более призрачной, к тому же раздражают бытовая неустроенность и неприкаянность. Не случайно, последняя из опубликованных по-русски статей, появившаяся в четвертом томе «Чисел», называется «Разложение личности и внутренняя жизнь».

Стоит ли удивляться, что нарисовавшаяся в конце 1920-х «английская перспектива» представлялась Н. М. Бахтину все более привлекательной. В 1932 г. он поступает в Кембриджский университет, где через три года защищает диссертацию «Происхождение мифа о кентаврах и лапифах в Фессалии XIII в. до н. э.». Репутация Бахтина-античника уже в эти годы достаточно весома — по крайней мере, свою вторую поездку на раскопки в Грецию, как раз в район некогда существовавшей Фессалии, он совершает на средства, выделенные Кембриджским университетом. В блестящем очерке «Греческий север» он мастерски соединил ощущение «седой старины» с тонким пониманием сегодняшнего дня современной Греции во всей ее непростоте и разноречивости.

Чуть забегаая вперед, заметим, что именно эта уникальная способность увидеть в современном состоянии явления его древнейшие корни и истоки (чему он, вне всякого сомнения, был обязан школе Зелинского) обеспечила Бахтину симпатии и уважение английских коллег. Несколько позднее он попытается реализовать попытку восприятия языка современного в контексте его древнего, архаического состояния, в своем «Введении в изучение современного греческого языка», изданном в Бирмингеме за счет автора в 1935 г. «Насколько я помню свой первый контакт с современным греческим языком, — пишет он в книге, — выглядело это примерно так. Я подходил к нему <современному греческому>, конечно же, при помощи древнегреческого как единственно возможного — в этом я нисколько не сомневался — ключа. Но вместо того, чтобы обнаружить единство, на существование которого я так рассчитывал, я вдруг очутился между двумя мирами: один, знакомый, но весьма далекий, в котором и были сосредоточены все мои интересы, и второй, только что открывшийся и все более занимавший меня, однако, ничего общего с первым не имевший. Эти два мира никак не хотели сливаться воедино — в течение длительного времени они оставались абсо-

* Беседы В. Д. Дувакина. С. 29.

лютно несвязанными... Мне пришлось приложить огромное количество усилий, чтобы объединить их, углубиться и в тот, и в другой, дабы они наконец встретились» *. В подобной реконструкции при желании несложно усмотреть явную близость с тем, что проделывает примерно в то же время и чуть позднее М. М. Бахтин, проводя деконструкцию народной смеховой культуры в творчестве Рабле, не говоря уже о концепции «большого времени» в его поздних работах.

Не случайно младший брат в известных разговорах с В. Д. Дувакиным весьма сочувственно объясняет главный принцип, реализованный в книге старшего: «<...> он подходит к современному греческому языку сквозь призму древнегреческого языка. Его основная идея та, что, в сущности говоря, гораздо больше, чем в археологии, чем в известных нам произведениях древнегреческой литературы, классических, гораздо больше настоящей древности, не, так сказать, <...> не прикрашенной, не подчиненной каким-либо концепциям, содержащимся в новогреческом языке. Новогреческий язык с точки зрения археологии как бы не изучали» **.

Чуть отклоняясь от темы нашего исследования, заметим, что случайных и неслучайных созвучий в жизни братьев о чем, собственно уже не раз говорилось, было более чем достаточно. Все та же Ф. Уилсон, с научным наследием М. М. Бахтина, естественно, не знакомая, вспоминая о первых месяцах знакомства с Н. М. Бахтиным, пишет: «<...> с немалой долей почтения мы вдруг осознали, что у нашего философа гаргантюанский аппетит и самое серьезное отношение к пище и вину (даже в самых дальних деревушках Уэльса он ухитрялся отыскать сабли или свое любимое красное бургундское)» ***. Еще более выразительный, но на этот раз уже сознательно карнавализованный в духе идей М. М. Бахтина образ представлен в романе известного английского литературоведа Т. Иглтона «Святые и ученые» (1987) — «*Saints and Scholars*», название которого являет собой узнаваемый парафраз выражения «*Saints and sinners*» — «святые и грешники».

Принимая во внимание последующие извивы судьбы Н. М. Бахтина, нельзя не обозначить и некоторые моменты его «идеологической эволюции» (М. О. Чудакова), заметного изменения его политических симпатий (провидчески предсказанных в репли-

* Цит. по: *Bachtin N. Lectures and essays*. P. 15.

** Беседы В. Д. Дувакина. С. 29.

*** *Bachtin N. Lectures and essays*. P. 12.

ке по поводу «Похвалы смерти» З. Гиппиус *). Оказавшись в Кембридже начала 1930-х, он попадает в совершенно новую среду левых интеллектуалов, среди которых и Л. Витгенштейн, и Д. Томсон, что, в свою очередь, ведет и к заметному полевению взглядов бывшего участника «белого движения», в самый разгар Второй мировой войны, по ряду свидетельств, вступившего в английскую компартию и даже державшего портрет Сталина на стене **. Так что не приходится удивляться появляющейся в конце 1930-х гг. фразе в воспоминаниях «Русская революция глазами белогвардейца»: «Опыт Испании показал, что все потенциальные лидеры реакции должны быть безжалостно уничтожены в самом начале; кровь небольшого количества людей предотвратила бы пролившиеся затем потоки крови миллионов» ***.

1935 г. складывается для Бахтина как нельзя более удачно. Он успешно защищает диссертацию, женится на Констанс Пэнтлинг, с которой был знаком еще по Парижу (к сожалению, браку этому не случилось быть счастливым до конца), получает место преподавателя классической филологии в Университетском колледже в Саутхемптоне. Три года спустя он переходит в Бирмингемский университет, с которым связана вся его последующая жизнь. Можно предположить, что среди тех, кто сыграл решающую роль в появлении Н. Бахтина на новом месте, были не только его близкий друг, известный филолог-античник Дж. Томсон и коллеги последнего, но и все тот же профессор С. А. Коновалов, а также декан славянского отделения Е. М. Винавер, младший брат покойного редактора «Звена».

При этом научные интересы Н. М. Бахтина, судя по материалам, опубликованным в посмертном сборнике «Лекций и статей», продолжают поражать своим разнообразием. Помимо собственно античных штудий (значительных работ, посвященных проблеме культа «Матери-Земли» и его соперничества с богами-олимпийцами или соотношению философских систем Аристотеля и Платона, в его планах так и осталось нереализованным детальное исследование платоновского «Кратила»), он интенсивно разрабатывает принципиально новые сюжеты: так, чтение Шекспира и подробное знакомство с английской литературой явно не проходят для него даром, выливаясь в исследования «античного

* См.: Н. Бахтин—З. Гиппиус: Диалог о смерти.

** Беседы В. Д. Дувакина. С. 285. См. также: *Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin*. Cambridge, 1984. P. 19; *Eagleton T. Wittgenstein's friends* // *New Left Review*. 1982. № 135. P. 64—90.

*** *Бахтин Н.* Русская революция глазами белогвардейца. С. 329.

компонента» в английской словесности, в частности, античных мотивов, в «Троиле и Крессиде» и даже в разработку концепции «динамического реализма» (в духе Аристотеля) в драме. Особая, до сих пор практически неизвестная, страница связана с переходом Бахтина на должность преподавателя языковедческих дисциплин, своего рода подступ к разработке, по свидетельству О. Данкан-Джоунса, новой теории языка*.

Увы сбыться, этим планам было уже не суждено. По свидетельству друзей, последние годы Н. М. Бахтин пребывает в состоянии душевного кризиса и внутреннего разлада. И дело, видимо, не только в том, что «фонтан бахтинских идей уходил в песок»**, достойных учеников не находилось, а талант исследователя и лектора явно не был востребован в полной мере. Очевидно, самым роковым образом на здоровье не слишком молодого и физически уже не очень крепкого человека сказались и изменения во внешней и внутренней политике. Пришедшая на смену «второму фронту» «холодная война», приближающаяся с каждым днем «охота на ведьм», хотя и не имевшая таких масштабов, как в США, но тем не менее грозящая достаточно серьезными неприятностями, семейные неурядицы, — все это в конечном счете и стало причиной смерти Бахтина от внезапного сердечного приступа 9 июля 1950 г.

Остается лишь добавить, что на протяжении 1930—1940-х гг. Бахтин не оставлял работу и над лекциями по русской классической и современной литературе: от наследия Пушкина и Л. Н. Толстого до поэзии символистов и творчества Маяковского. Правда, последние так и оставались подготовительными записями к устным выступлениям и были опубликованы друзьями автора через много лет после его смерти совершенно мизерным тиражом.

Перебравшись в Англию, Н. Бахтин на многие годы как бы уходит из поля зрения Российского Зарубежья. Смерть, похвалу которой он пропел в вызвавшем столько споров эссе, вдруг вернула его в то, казалось, почти утраченное единое интеллектуальное пространство русской эмиграции, после Второй мировой войны по-прежнему существующее, пусть в более скромном варианте, по обе стороны океана. Не кто иной, как Г. Адамович, к друзьям и единомышленникам Н. М. Бахтина отнюдь не принадлежавший, в «Новом русском слове» публикует некролог с выразительным названием «Памяти необыкновенного человека»,

* *Bachtin N. Lectures and essays.* P. 14.

** *Ibid.*

где дает необычайно высокую оценку многочисленным талантам покойного*.

Судьба Н. М. Бахтина выглядит достаточно типичной для русских эмигрантов его поколения. Скорее всего, жизнь его осталась бы лишь строчкой на одной из первых страниц культурной истории Российского Зарубежья XX в., не соверши Михаил Бахтин свои великие открытия, радикально изменившие парадигму гуманитарного сознания в последней трети XX столетия. Те самые открытия, первые шаги на пути к которым он проделал рядом со старшим братом.

1999



* *Бахтин Н. М.* Из жизни идей. С. 140—141.



**СУДЬБА ИДЕЙ:
ДИАЛОГ; ПОЛИФОНΙΑ;
ХРОНОТОП**



А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

О «многоголосности» Достоевского

По поводу книги М. М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского»

I

М. М. Бахтин в своей интересной книге касается только некоторых проблем творчества Достоевского, специально избирает некоторые стороны его и подходит к ним по преимуществу и даже почти исключительно со стороны формы этого творчества. Бахтина заинтересовали некоторые *основные*, почти невольно из всей социально-психологической природы Достоевского вытекающие приемы конструкции его романов (и повестей), определившие их общий характер. В сущности говоря, формальные приемы творчества, о которых говорит Бахтин в своей книге, вытекают все из одного основного явления, которое он считает особо важным у Достоевского. Это явление есть *многоголосность* Достоевского. Бахтин даже склонен считать Достоевского «основателем» полифонического романа.

Что такое, по Бахтину, эта многоголосность?

«Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознания, подлинная полифония полноценных голосов, действительно, является основной особенностью романов Достоевского», — говорит он.

Притом «сознание героя дано как другое, чужое сознание, но в то же время оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым субъектом авторского сознания».

И это относится не только к герою, а вообще к героям или, вернее, — к действующим лицам романов Достоевского.

Бахтин хочет сказать, что Достоевский, создавая своих действующих лиц, отнюдь не делает их масками своего «Я» и не располагает их в известной системе взаимоотношений, которая и

конце концов привела бы к какому-то заранее поставленному себе авторскому заданию.

Действующие лица у Достоевского развиваются совершенно самостоятельно и высказываются (а в их «высказываниях», как правильно отмечает Бахтин, заключается соль романов), независимо от автора, согласно логике того основного жизненного принципа, который является доминантой данного характера.

Действующие лица Достоевского живут, борются и в особенности спорят, исповедываются друг другу и т. д., нисколько не насилуемые автором. Автор, по мнению Бахтина, как бы дает каждому из них абсолютную автономию, и в результате столкновения этих автономных лиц, словно независимых от самого автора, появляется вся ткань романа.

Само собой разумеется, при таком построении автор не может рассчитывать на то, что все его произведение в конечном счете докажет какой-то дорогой автору тезис. По этому поводу Бахтин утверждает даже, что «в настоящее время роман Достоевского является, может быть, самым влиятельным образцом не только в России, где под его влиянием в большей или меньшей степени находится вся новая проза, но и на Западе. За ним, как за художником, следуют люди с различнейшими идеологиями, часто глубоко враждебными идеологии самого Достоевского: поработочает его художественная воля... Художественная воля не достигает отчетливого теоретического осознания. Кажется, что каждый, входящий в лабиринт полифонического романа, не может найти в нем дороги и за отдельными голосами не слышит целого. Часто не схватываются даже смутные очертания целого; художественные же принципы сочетания голосов вовсе не улавливаются ухом».

Можно сказать даже, что эти принципы не только остаются нераскрытыми, но даже, пожалуй, отсутствуют. Это оркестр не только без дирижера, но и без композитора, партитуру которого он выполнял бы. Это есть столкновение интеллектов, столкновение воли в атмосфере величайшего со стороны автора попустительства.

В таком углубленном виде понимает полифонию Бахтин, когда он говорит о полифонизме Достоевского.

Правда, Бахтин как будто бы допускает какое-то высшее по порядку художественное единство в романах Достоевского, но в чем оно заключается, если эти романы полифоничны в указанном выше смысле, — понять несколько трудно. Если допустить, что Достоевский, заранее зная внутреннюю сущность каждого действующего лица и жизненные результаты их конфликта, комби-

нирует эти лица таким образом, чтобы при всей свободе их высказываний получилось в конце концов каким-то образом очень крепко внутренне спаянное целое, тогда надо было бы сказать, что все построение о полноценности голосов действующих лиц Достоевского, то есть об их совершенной независимости от самого автора, должно было бы быть принято с весьма существенными оговорками.

Я склонен скорее согласиться с Бахтиным, что Достоевскому, — если не при окончательном выполнении романа, то при первоначальном его замысле, при постепенном его росте, — вряд ли был присущ такой заранее установленный конструктивный план, что скорее мы имеем здесь дело действительно с полифонизмом типа сочетания, переплетения абсолютно свободных личностей. Достоевский, может быть, сам был до крайности и с величайшим напряжением заинтересован, к чему же приведет в конце концов идеологический и этический конфликт созданных им (или, точнее, создавшихся в нем) воображаемых лиц.

Таким образом, я допускаю, что Бахтину удалось не только установить с большей ясностью, чем это делалось кем бы то ни было до сих пор, огромное значение многоголосности в романе Достоевского, роль этой многоголосности как существеннейшей характерной черты его романа, но и верно определить ту чрезвычайную, у огромного большинства других писателей совершенно немыслимую, автономность и полноценность каждого «голоса», которая потрясающе развернута у Достоевского.

Считаю необходимым подчеркнуть также правильность другого положения: М. М. Бахтин отмечает, что все играющие действительно существенную роль в романе голоса представляют собой «убеждения» или «точки зрения на мир». Это, конечно, не просто теории; это теории, вытекающие как бы из самого «состава крови» действующего лица, неразрывно с ним связанные, составляющие основную его природу. Кроме того, эти; теории являются активными идеями, они понуждают действующих лиц к определенным поступкам, из них следуют определенные индивидуальные и социальные нормы поведения, — словом, они имеют глубоко этический социальный характер, положительный или отрицательный, то есть действительно влекущий личность к обществу или, наоборот, — как это особенно часто бывает у Достоевского, — отрывающий личность от нее.

Романы Достоевского суть великолепно обставленные диалоги.

При этих условиях глубокая самостоятельность отдельных голосов становится, так сказать, особенно пикантной. Приходит-

ся предположить в Достоевском как бы стремление ставить Различные жизненные проблемы на обсуждение этих своеобразных, трепещущих страстью, полыхающих огнем фанатизма «голосов», причем сам он как бы только присутствует при этих судорожных диспутах и с любопытством смотрит, чем же это окончится и куда повернется дело? Это в значительной степени так и есть.

Хотя М. М. Бахтин стоит в своей книжке главным образом на точке зрения формального исследования приемов творчества Достоевского, но он вовсе не чуждается и некоторых экскурсий в область социологического их выяснения. Он сочувственно цитирует Кауса¹ («Достоевский и его судьба») и в основном соглашается с его мнением. Приведем и мы (в переводе) некоторые положения Кауса, цитируемые Бахтиным:

«Достоевский — это хозяин дома, который умеет хорошо обойтись с самыми пестрыми гостями, с каким угодно дико составленным обществом, причем он владеет им и умеет держать его в напряжении... Здоровье и сила, самый радикальный пессимизм и пламенная вера в искупление, жажда жизни и смерти — все это борется неразрешающейся борьбой; насилие и доброта, высокомерие и самоотверженное смирение, необозримая полнота жизни и т. д. Ему не нужно насиловать своих действующих лиц, ему не нужно произносить последнее слово поэта. Достоевский многогранен и непредвиден в своих движениях, его произведения насыщены силами и намерениями, которые, казалось бы, разведены друг от друга непроходимыми пропастями».

Каус полагает, что это происходит вследствие отражения в сознании Достоевского противоречий капиталистического мира.

Бахтин очень хорошо поясняет идею Кауса:

«Каус утверждает, что мир Достоевского является чистейшим и подлиннейшим выражением духа капитализма. Те миры, те планы, — социальные, культурные и идеологические, которые сталкиваются в творчестве Достоевского, раньше довели себе, были органически замкнуты, упрочены и внутренне осмыслены, в своей отдельности. Не было реальной, материальной плоскости для их существенного соприкосновения и взаимного проникновения. Капитализм уничтожил изоляцию этих миров, разрушил замкнутость и внутреннюю идеологическую самодостаточность этих социальных сфер. В своей всенивелирующей тенденции, не оставляющей никаких иных разделений, кроме разделения на пролетария и капиталиста, капитализм столкнул, и сплел эти миры в своем противоречивом становящемся единстве. Эти миры еще не утратили своего индивидуального облика, выработанного веками, но они уже не могут дозвезть себе. Их слепое сосуще-

ствование и их спокойное и уверенное идеологическое взаимное игнорирование друг друга кончились, и взаимная противоречивость их и в то же время их взаимная связанность раскрылись со всей ясностью. В каждом атоме жизни дрожит это противоречивое единство капиталистического мира и капиталистического сознания, не давая ничему успокоиться в своей изолированности, но в то же время ничего не разрешая. Дух этого становящегося мира и нашел наиболее полное выражение в творчестве Достоевского».

Он сам дополняет к этому, что самой благоприятной почвой для полифонического романа явилась именно Россия времен Достоевского, «...где капитализм наступил почти катастрофически и застал нетронутое многообразие социальных миров и групп, не ослабивших, как на Западе, своей индивидуальной замкнутости в процессе постепенного наступления капитализма. Здесь противоречивая сущность становящейся социальной жизни, не укладывающаяся в рамки уверенного и спокойно созерцающего монологического сознания, должна была проявиться особенно резко, а в то же время индивидуальность выведенных из своего идеологического равновесия и столкнувшихся миров должна была быть особенно полной и яркой». Все это очень хорошо и верно. Какой общий вывод можем мы сделать из приведенных положений Бахтина и Кауса, на которого первый в социологической части своего анализа опирается? Достоевский, будучи сыном своего века и отражая в себе ту колоссальную этическую разруху, которую пестрота капиталистических отношений, бурно хлынувших на дореформенную Россию, породила, является художественным зеркалом, в котором это разнообразие нашло свое адекватное отражение. Разнообразно кипит жизнь, сталкиваются между собой отдельные мировоззрения, отдельные морали, законченные ли в виде теории, осознанные ли своими носителями или почти подсознательно прорывающиеся в действиях и дисгармоничных речах: и у Достоевского идет такой же опор, такая же борьба. Так же точно нет камертона, по которому можно было бы настроить эту какофонию, и нет гармонии, которая могла бы ее превозмочь и, так сказать, впитать в себя, нет силы, способной какофонию эту организовать в некоторый хорал.

М. М. Бахтин понимает, однако, что такое представление о Достоевском было бы не совсем правильным.

Прежде чем мы перейдем к изложению дальнейших наших мыслей по поводу того, какое именно значение имеет у Достоевского его полифоничность, и постараемся внести некоторые поправки или пояснения к интересным идеям Бахтина, сделаем

краткое сравнение полифониста Достоевского с некоторыми другими писателями-полифонистами.

Бахтин утверждает, что в драматическом произведении полифония типа Достоевского невозможна, что драматическое произведение вообще не может быть полифоничным и что вывод, к которому приходили некоторые исследователи Достоевского, будто бы романы его представляют собой в сущности своеобразно изложенные драмы, — совершенно неверен.

Бахтин считает такой вывод неверным по самым глубоким Причинам. Ему кажется, что хотя в драме и имеются действующие лица, которые говорят и действуют в определенном сопоставлении друг с другом, но на самом деле они всегда являются как бы марионетками в руках автора, который непременно направляет их по заранее предопределенному им плану.

Так ли это?

Мы, конечно, вовсе не склонны заподозривать Бахтина, показавшего в своей книге достаточную тонкость суждения, будто он предполагает, что все вообще драмы (трагедии, комедии и т. д.) представляют собою непременно «пьесы с тезисом». Вопрос о драмах, доказывающих некоторый тезис, и о свободной драме, представляющей собою просто повышенный, крепко скованный кусок жизни, — вопрос давний, и углубляться в него сейчас мы намерения не имеем. Но нам кажется странным, что Бахтин, утверждая невозможность полифонии в драме, забывает о величайшем представителе драматургического искусства — о Шекспире. Конечно, на самом деле Бахтин забыть его не мог, и, конечно, повторяем, Бахтин вовсе не думает, чтобы всякая драма была «тенденциозной». Он полагает только, что так как всякая драма представляет собой весьма стройное и закономерно развивающееся целое, то тут допустить «полноценность голосов» было бы уж крайне нерасчетливо и совершенно невозможно для автора. По крайней мере, так объясняю я себе решительное заявление Бахтина относительно необходимо царящего в каждой драме монизма.

Я позволю себе радикально не согласиться с Бахтиным, и именно прежде всего на примере Шекспира.

Разве не характерно, что относительно Шекспира в течение чрезвычайно долгого времени констатировалось полное отсутствие каких бы то ни было руководящих идей или норм в его произведениях? Шекспир в своих драмах — автор необычайно «безличный», почти никогда нельзя ничего сказать о его тенденциях. Мало того, он, по-видимому, в огромном большинстве своих произведений до такой степени чужд какой бы то ни было тенденции,

что невольно напрашивается мысль о его внутреннем, осознанном или бессознательном, могучем *отвращении* к такой тенденциозности. Шекспир словно бы кричит каждым своим произведением, что жизнь сама по себе грандиозна и великолепна, несмотря на то, что она преисполнена скорбей и катастроф, и что всякое суждение об этой жизни представляется жалким и односторонним, не улавливает всего ее разнообразия, всей ее ослепительной иррациональности.

Будучи бестенденциозным (как, по крайней мере, очень долго судили о нем), Шекспир до чрезвычайности полифоничен. Можно было бы привести длинный ряд суждений о Шекспире лучших его исследователей, подражателей или поклонников, восхищенных именно умением Шекспира создавать лица независимые от себя самого и притом в невероятном многообразии и при невероятной внутренней логичности всех утверждений и поступков каждой личности в этом бесконечном их хороводе.

Тот самый Гундольфнейт², на которого в одном месте ссылается Бахтин, проводя параллель между Гете и Шекспиром, утверждает, что Гете всегда черпал материал для своих произведений (по крайней мере, значительных) из своих переживаний, а фигуры своих героев — из своей собственной личности, и видит в этом нечто контрастирующее Шекспиру, который, по его мнению, наоборот, умел порождать независимые от себя и вне всякой связи с личными переживаниями стоящие, словно самой природой сотворенные человеческие фигуры.

О Шекспире нельзя сказать ни того, чтобы его пьесы стремились доказать какой-то тезис, ни того, чтобы введенные в великую полифонию шекспировского драматического мира «голоса» лишались бы полноценности в угоду драматическому замыслу, конструкции самой по себе.

И, однако, когда мы ближе присмотримся к Шекспиру (чему особенно помогает, может быть, еще не доказанная, но весьма вероятная гипотеза о Шекспире-Ретленде³, мы видим, что в полифонизме его имеется, тем не менее, некоторый упорядочивающий момент, — «хозяин дома», выражаясь термином Кауса.

Правда, все, что касается Шекспира, — для нас крайне темно, и темнота эта весьма мешает анализу (что служит одним из доказательств неверности положения некоторых литературоведов, которые говорят, что личность автора и биография его совершенно бесполезны при толковании его сочинений). Мы не можем даже сказать с точностью, являлся ли фактически в драматическом мире Шекспира кто-либо *единоличным* хозяином. Не говоря о многочисленных позаимствованиях, переделках чужих пьес, не

говоря о пьесах, навязанных Шекспиру, нельзя отделаться от весьма оригинальной и глубокой гипотезы Гордона Крэга, видящей в Шекспире еще совсем особую многоголосность, а именно слышащей в его произведениях несколько авторских голосов. Все это чрезвычайно затемняет для нас понимание шекспировской полифонии. Однако, повторяю, ближе присматриваясь к этому грандиозному литературному явлению, нельзя не признать, что некоторая личность, хотя мало уловимая уже в силу своей многогранности и титаничности, чувствуется за произведениями Шекспира.

Какие социальные факты отражались в шекспировском полифонизме? Да в конце концов, конечно, те же, по главному своему существу, что и у Достоевского. Тот красочный и разбитый на множество сверкающих осколков Ренессанс, который породил и Шекспира и современных ему драматургов, был ведь, конечно, тоже результатом бурного вторжения капитализма в сравнительно тихую средневековую Англию. И здесь так же точно начался гигантский развал, гигантские сдвиги и неожиданные столкновения таких общественных укладов, таких систем сознания, которые раньше совсем не приходили друг с другом в соприкосновение.

Как же отнестся к этому предполагаемый Шекспир? Был ли он в полной мере только безучастным зеркалом, которое сумело отразить весь этот переплет неслыханно разнообразных сил существующих вне его? Я уже сказал, что о Шекспире часто утверждали именно это. Надо, однако, помнить, что великий писатель, обладатель весьма могучего сознания, по самой сущности нашего сознания, которое имеет непреодолимую тенденцию объединять отдельные идеи, отдельные факты, строить некоторую систему представлений и критических суждений, неизбежно стремится в своих произведениях не *просто отразить* мир, но, так сказать, его упорядочить, гармонизировать или, по крайней мере, осветить его с какой-то определенной точки зрения.

Если это не всегда констатируется у отдельных великих писателей, то потому, что часто упускают из виду различные *формы* этой объединительной задачи. Писатель, если он поэт, вовсе не обязуется, конечно, *на практике* вносить единство и порядок в общество и природу, ни даже сводить их к какому-то монизму путем философских толкований. Он может, например (как может, впрочем, сделать это и философ), признать существование непримиримого плюрализма, он может признать неразрешимым трагизм, вытекающий из конфликта борющихся между собою в мире начал. Он может с величайшей скорбью констатировать этот

разлад, может совсем не видеть никакой возможности его разрешения. Но даже и это суждение, — с выводом ли, что жить вообще не стоит и что мир есть бессмыслица, или с выводом, что, несмотря на всю эту дисгармонию мира или именно благодаря ей, жизнь прекрасна в самой своей иррациональности, или что она должна утверждать себя героически, вопреки окружающему его хаосу, — даже и такие суждения являются, по существу говоря, *объединяющей* концепцией или объединяющей эмоцией, которая вряд ли может отсутствовать в действительно могучей индивидуальности.

Я этим вовсе не хочу утверждать, как это будет видно из дальнейшего, того, что такие могучие индивидуальности сами не могут быть расщеплены, одновременно или в различные периоды своей жизни, как бы на отдельные личности. Когда Гамлет восклицает у Шекспира:

...Распалась связь времен!
Зачем же я связать ее рожден! ⁴ —

то в этом сказывается, на мой взгляд, глубочайший лирический порыв автора: воссоздать эту связь времен или найти новую связь Шекспир хотел бы. Это есть подлинное его внутренней стремление, и каждая драма, которая в конце концов не приводит к примиряющему результату, есть как бы полученное им поражение.

Но оставим в стороне Шекспира и отметим только, что, будучи, несомненно, полифоничным не в меньшей степени, чем Достоевский, и допуская у себя действительную полноценность голосов (чего, мне кажется, отвергнуть М. М. Бахтин никоим образом не сможет), Шекспир проявляет лишь весьма далекую от соприкосновения с читателем тенденцию к оценке жизни, даже к ее переделке.

Но не ясно ли, что подобные тенденции существуют также у Достоевского? Этого опять-таки Бахтин никоим образом отрицать не сможет. Он сам понимает, что не только действующие лица Достоевского, но и он сам стремится к созданию какого-то нового общества. Он сам говорит об этом, он сам подчеркивает, что разные представления о соборности, о гармонии, хотя бы метафизической, потусторонней, присущи Достоевскому. Достоевский не просто зеркало, с увлечением концентрированно повторяющее хаос жизни, мучительные ее конфликты. Эти конфликты болезненны для него, внутренне он желал бы примирить их и, уж если на то пошло, он в гораздо *большей* степени, чем Шекс-

пир, и гораздо заметнее, чем, Шекспир, занимается этим делом. Правда, занимается он этим безуспешно. Но об этом впереди.

Мне хочется здесь привести еще одно имя, совершенно не упоминаемое у Бахтина, — имя Бальзака. Маркс чрезвычайно высоко ставил Шекспира именно как певца молодого капитализма и всего бесконечного разнообразия капиталистической эпохи. Восхищался он также и Бальзаком. У Бальзака есть чрезвычайно много черт, общих с Шекспиром. Нельзя не отметить, что Достоевский, в свою очередь, восхищался Бальзаком и, как известно, переводил его произведения. Роднит Бальзака с Шекспиром не только замечательное разнообразие красок в окружающем Бальзака мире первоначального установления более или менее законченного капиталистического строя после бурь Великой революции, но и полифонизм, в смысле свободы и полноценности «голосов». Это опять-таки настолько верно, что и до сих пор, несмотря на то что биография Бальзака нам превосходно известна, невозможно установить, каковы были тенденции самого Бальзака. Его философские, политические убеждения не представляют того интереса, что убеждения Достоевского. Можно сказать, что Бальзак — менее крупный мыслитель, чем Достоевский. Чрезвычайно характерно вместе с тем, что в то время как в романах Достоевского авторский голос, как голос менторский или как голос поучающий, совершенно отсутствует, — у Бальзака вы можете встретить длинные рассуждения, вставленные в самое повествование и представляющие собою часто засушивающие его страницы рациональных суждений об изображаемых им фактах. И *несмотря на это*, Бальзак в гораздо меньшей мере *тенденциозен*, чем Достоевский. Разве мыслимо утверждать, что у Достоевского нет «бога» в чеховском смысле? (Я говорю о письме Чехова к Суворину об отсутствии бога, отсутствии предмета благоговения, любви у современного писателя). Можно ли отрицать у Достоевского, по крайней мере, колоссальную устремленность к такому «богу», а в известные моменты и убежденность в том, что он там обладает? Относительно же Бальзака можно сказать, что он обыкновенно переходит от одной точки зрения к другой, что эти точки зрения у него случайны, что они даже мало интересны. Бальзак могуч почти исключительно своей полифоничностью, то есть своей чрезвычайной объективностью, своим оборотничеством, своим умением почувствовать себя на месте самых разнообразных типов современного ему общества.

Поэтому, конечно, не прав Бахтин, утверждая, что Достоевский был *создателем* полифонии или хотя бы полифонического

романа и многоголосности, при самостоятельности и полноценности отдельных голосов.

Бальзак в этом отношении безусловно превосходит Достоевского. Это объясняется, конечно, не только особенностями таланта Бальзака, но и многими чертами современного ему общества, сказавшимися как на материале, черпавшемся Бальзаком из окружающего, так и на строении сознания самого Бальзака. По отношению же к Шекспиру мы, видя у этого великого певца эпохи начала капитализма в Англии прорывающиеся то там, то здесь совершенно своеобразные «тенденции», тоже должны все-таки подчеркнуть его необычайную полифоничность в вышеуказанном смысле.

II

Возвращаясь к той задаче, которую мы наметили до наших параллелей.

Мы видим, что у Шекспира при его полифоничности имеется как будто глубоко выстраданная попытка прийти к какому-то единству, объективному или хотя бы субъективному. Мы чувствуем, что у Бальзака нет даже такой тенденции, мы чувствуем у него чистый полифонизм.

Но у Достоевского, который интересует нас в данном случае больше, чем эти два западноевропейских гиганта, — как обстоит дело у Достоевского? Имеется ли у него, кроме полифонизма, кроме заинтересованности в вольном развитии самостоятельных голосов, еще и некая тенденция?

Мы уже упоминали вскользь, что и сам М. М. Бахтин не отрицает и не смог бы отрицать, что такая тенденция у Достоевского имеется и что если как автор он не выступает перед читателями в своих романах, то читатель прекрасно чувствует присутствие «хозяина дома», читатель великолепно понимает, на чьей стороне симпатии Достоевского. Бахтин сам отмечает среди других голосов голоса провидящие, голоса, несомненно, по мнению Достоевского, произносящие высшую правду, голоса «близкие к богу», то есть, по пониманию Достоевского, к источнику всякой правды, — богоносные голоса.

Но и в тех случаях, когда этих голосов нет, вся конструкция романов рассчитана таким образом, что у читателя не остается больших сомнений относительно суждений самого Достоевского о происходящем в романе. Великолепно, конечно, как художественный пример, то, что Достоевский сам этого не высказыва-

ет, но биенье, даже судороги авторского сердца, обливающегося кровью за писанием романов, чувствуются постоянно.

Формалисты повторяют здесь то, что они так часто стараются навязать нынешнему читателю, который никогда им в этом не поверит, — что писатели вообще, и даже величайшие писатели, совершенно чужды своим произведениям, относятся к ним как к ремесленной поделке и интересуются ими лишь с формальной точки зрения. Особенно чудовищным было бы подобное утверждение по отношению к Достоевскому, и к этому утверждению, по-видимому, Бахтин нисколько не склоняется. Достоевский прислушивается к великим диспутам, ведущимся словом и делом в его романах, с величайшим волнением, с любовью и ненавистью.

Но почему же, однако, надо признать, что есть значительная доля правды в утверждении Бахтина, что трудно сформулировать окончательные выводы Достоевского, если не как теоретика и публициста, то именно как беллетриста, как романиста? почему романы его произвели и на Кауса впечатление «неоконченных споров»? почему в них как будто бы никто в конце концов не победил? почему в понятие самостоятельности и полноценности голосов у Достоевского приходится включить и то, что он как бы пасует перед такими голосами, которые вовсе не совпадают с его убеждениями, вернее, с убеждениями, которые он хотел бы иметь и которые он себе приписал? почему, с другой стороны, те голоса, которые явным образом пользуются его сочувствием (Соня, Зосима, Алеша и др.), не кажутся окончательно убедительными, отнюдь не производят впечатления победоносных, может быть, даже к значительной досаде Достоевского?

Для того, чтобы подойти к уяснению этого явления, без которого, конечно, утверждение Бахтина о полноценности и самостоятельности голосов у Достоевского было бы неверным, надо принять во внимание не только расщепленность мира окружающих Достоевского лиц, но и *расщепленность его собственного сознания*.

Не претендуя в этом небольшом очерке дать ответ на «проблемы творчества Достоевского» (чего, конечно, не смог сделать и Бахтин в целой книге), не претендуя хотя бы на то, чтобы сейчас дать мало-мальски исчерпывающее представление об этой расщепленности сознания Достоевского, мы здесь хотим наметить только один основной сдвиг в его сознании — сдвиг болезненный, ужасающий, делающий в то же время Достоевского глубоко типичным для его эпохи или, вернее, для целых десятилетий истории русской культуры.

Явлением необычайно широким и охватывающим более столетия является крайнее несоответствие общественной среды в России тому повышенному сознанию, которое постепенно начало организовываться в лучших слоях нашей дворянской, а потом и разночинской интеллигенции и которое, конечно, особенно характерно для крупных писателей, для разного типа вождей этой интеллигенции.

Оставив в стороне Новикова и Радищева, припомним только ужасающую фразу Пушкина: «Догадал меня черт родиться в России с умом и талантом». Несмотря на то что Пушкин был человеком до чрезвычайности уживчивым со средой, показал себя способным к очень гибкому внешнему и внутреннему оппортунизму, жизнь его была отравлена, и общественный скандал, жертвой которого он пал, вытекает с неумолимой логикой из всего его положения между декабризмом, с одной стороны, и Николаем Палкиным — с другой.

При этом, разумеется, Пушкин несколько не изолирован. Наоборот, вокруг него другие страдали еще больше, и страдала не только внутренне, но и внешне. Это факт общеизвестный.

Предтечей грядущей могучей волны разночинской интеллигенции явился Белинский. Ему также присуща была вся полнота сознания ужаса своего положения. Он несколько раз говорит о том, как кошмарно проснуться к полноте сознания в стране замордованной, в стране, в которой командуют глубоко некультурные и переполненные чванством фельдфебели, в стране, в которой нет сколько-нибудь серьезных элементов протеста, сколько-нибудь серьезной опоры для критики тех немногих, которые для подобной критики созрели.

Если Белинский, несмотря на это, остался верен своему призванию, то отнюдь не без колебаний: статья о Бородине, как бы ее ни объяснять неправильным пониманием Гегеля (дело может идти только о неправильном *применении* гегелизма), является в сущности глубокой параллелью политическим настроениям и верованиям Достоевского. Белинский чуть не скатился в ту пропасть внутреннего оппортунизма, которая заключается в принятии ряда общих и эмоциональных ухищрений для того, чтобы оправдать свое примирение с «царящим злом»⁵. К тому же Белинскому буквально *посчастливилось* умереть раньше того острого испытания, которое выпало на долю Чернышевскому, Достоевскому.

Я не утверждаю, что Гоголю в какой бы то ни было период его жизни было присуще резкое и сознательное протестантское отношение ко *всей* действительности, его окружавшей. Тем не ме-

нее бросавшийся в глаза постепенный переход Гоголя от сатиры к прославлению самодержавия и православия был, как известно, принят и Белинским и обществом с глубоким стыдом и горем.

Психологически дело шло, разумеется, не так, как утверждают поверхностные исследователи судеб Гоголя. Вовсе не в том дело, что Гоголь будто бы с самого начала мыслил как законченный верноподданный помещик. Гоголь, несомненно, поднимался до достаточно могучей критики, которой, по понятным причинам, не осмеливался замахнуться на общественные вершины. Отказ от роли идейного руководителя своей страны и внутренне нисколько не удовлетворяющая, неубедительная замена этого водительства верноподданным кликушеством, несомненно, были не только следствием болезненной ипохондрии Гоголя, но и самой глубокой причиной ее.

Эпоха, можно сказать, усеяна была трупами и полутрупами, из которых одни сопротивлялись и были сломлены, другие согнулись, остались в живых, но были искалечены, приобрели резко выраженные патологические черты.

Могучий и светлый Чернышевский, который, занимая даже самые радикальные позиции, не мог уже чувствовать себя таким одиноким, как Белинский, все же весьма скептически относился к надеждам революционного порядка для своего времени. Блестящим и раздирающим памятником этих сомнений, этого научного скептицизма Чернышевского является так мало оцененный в нашей литературе роман его «Пролог». Чернышевский все-таки оказался искупительной жертвой, но он старался сделать все от него зависящее, чтобы не растерять своих сил, сил подготовителя на прямую, еще несвоевременную борьбу. Хотя Чернышевский героически вынес искушения каторги и ссылки, но сравнение Чернышевского, каким он выехал в Сибирь, с Чернышевским, каким он приехал оттуда, наводит не меньшую тоску, чем какое угодно крушение других великанов нашей мысли, нашей литературы.

Этот список можно было бы длить до бесконечности. Мы все время находили бы людей, которые, проснувшись до полноты сознания, ориентировавшись в окружающей тьме, в той или Другой мере бросили ей вызов, в той или другой мере были ею разбиты то физически, то морально-политически, а часто и так и этак.

Нельзя, однако, не припомнить здесь печальную фигуру Некрасова. Как-никак, а Некрасов сделал очень много для развития революционного движения, революционной мысли в нашей стране; но степень его гражданской сознательности гнала его на протест гораздо более яркий, на который, однако, он не решался,

частью по слабости характера, а гораздо больше Ио почти очевидной бесполезности жертв.

Покаянная песнь Некрасова достигла пределов самомучительства после известного особенно яркого его «падения», выразившегося в славословии Муравьеву-Вешателю⁶. Можно сказать, ослепительный факт, свидетельствующий о том гнете, который заставлял ломаться и гнуться проснувшихся к сознанию граждан страны и прежде всего ее писателей!

Михайловский именно на основании морально-политического портрета Некрасова говорит о людях «больной совести» России⁷. Все эти люди «больной совести» были более или менее сознательными оппортунистами, выработавшими две формулы: или — «вижу ужас, но не могу бороться с ним», или — «вижу ужас, но желаю видеть *вместо* него некое благо, чтобы можно было мне не бороться с ним и в то же время не перестать уважать себя».

Глеб Успенский был замечательным мастером в изображении людей «больной совести». «Неплательщиками» называл он большую часть интеллигенции⁸ и, что страшнее всего, сам умер с раздвоенной личностью, заявляя, что в нем с одной стороны сидит священномученик Глеб, а с другой — трусливый и эгоистический обыватель Иваныч⁹. И это несмотря на то, что Глеб Иванович Успенский был любимцем передовой публики и своей литературной деятельностью колоссально много сделал для того дела, помогать которому считал своим долгом.

Даже Лев Толстой поднимается перед нами как искалеченный титан. Его непротивление злу насилием на самом деле является тоже формой самозащиты от совести человека, внутренне великолепно понимающего злую неправду жизни, но не решающегося на непосильную прямую радикальную борьбу с ней.

Вот в рамки этого-то явления, — как видит читатель даже на основании этого частичного перечня относящихся сюда фактов, весьма широкие, — надо вставить и Достоевского.

Социальное положение Достоевского, загнавшее его в общественные низы, давшее ему отведать горечь существования униженных и оскорбленных, вместе с его необыкновенной чуткостью, способностью страдать и сострадать, не могли не толкнуть его в молодости на путь достаточно яркого протеста, на путь мечтаний о радикальной реформе всего общественного уклада. Пытаются представить близость Достоевского к петрашевцам как явление поверхностное и случайное, а вызванное этим осуждение к смертной казни — как очередную, ни на чем не основанную, бессмысленную юридическую жестокость самодержавия.

Однако это дело совсем нестаточное. Надо быть лишенным всякой психологической чуткости и прежде всего не иметь в своем сознании ряда политически звучащих струн, чтобы — даже в случае отсутствия прямых доказательств — усомниться в том, что молодой Достоевский был в стане «взыскующих града», был преисполнен гнева против социальной; несправедливости, и настолько глубоко, что эти настроения продолжают свою полускрытую вулканическую деятельность через всю его жизнь. Раскаты их не слышны только политически глухому, и зарево их не видно только политически слепому.

Столкновение Достоевского с самодержавием произошло в самой острой форме. Чего острее — приговорен к повешению! «Смягчением» этой ситуации явилась каторга.

Вопрос о физиологических корнях болезни Достоевского и о самом начале ее до сих пор еще является спорным. Скажем мимоходом, что марксистской литературной критике придется еще весьма переведаваться с современной психиатрией, которая на каждом шагу истолковывает так называемые болезненные явления в литературе как результат недугов наследственных или, во всяком случае, возникших без всякой связи с тем, что можно назвать *социальной биографией* данного лица. Дело, конечно, совсем не в том, чтобы марксисты должны были отвергать самую болезнь или влияние психической болезни на произведения того или другого писателя, бывшего вместе с тем пациентом психиатра. Однако все эти результаты чисто биологических факторов оказываются вместе с тем необыкновенно логически вытекающими и из социологических предпосылок.

К этой богатой и интересной теме мы в свое время еще вернемся, но сейчас нам необходимо вскользь упомянуть о ней при нынешнем кратком анализе расщепления сознания Достоевского, явившегося не менее важной причиной его «многоголосности», чем условия среды в эпоху бурного роста капитализма. Ведь в конце концов в той же среде жили и другие писатели, его современники. А вот М. М. Бахтин устанавливает, что именно Достоевский был, по крайней мере на русской почве, создателем полифонического романа.

По показаниям самого Достоевского, первый припадок эпилепсии произошел с ним на каторге и имел форму, по субъективному самосознанию, какого-то озарения свыше, последовавшего за спором на религиозные темы и за мучительными и страстными возражениями Достоевского атеисту: «Нет, нет, верю в бога!» Факт в высшей степени характерный. И здесь социальная почва и почва биологическая дают как бы один и тот же плод или, еще вер-

нее, дают его совместно, не вступая в борьбу между собой. Загнанный на каторгу Достоевский, которому уже в величайшей степени присуще было сознание своей гениальности и особой своей роли в жизни (очень родственное такому же самосознанию Гоголя), всем своим существом сознавал, что самодержавие пожирает его. Быть сожранным он не хотел. Надо было занять такую позицию, которая спасала бы положение пророка и не вела бы к конфликтам с властью, грозившим в кратчайший срок катастрофой.

Я вовсе не хочу сказать, что Достоевский попытался сделать-ся монархистом сознательно, подделываясь к господствующим. Подобное предположение было бы жалкой психологией.

Конечно, в Достоевском происходили целые бури сомнений, но «интерес» способствовал элиминации, затушевыванию, ослаблению «голосов», которые звали к протесту и борьбе, звали к жертве. Возражавшие голоса, и не те, которые были слишком откровенны, не те, которым присуща была окраска самосохранения, даже не те, которые кричали: «При нынешних условиях эта жертва будет бесполезной», а те, которые оправдывали некоторую противоположную позицию, — напротив, сублимировались этим в стороне стоящим, на вид скромным «интересом».

Рукою ловкого фокусника «интерес» налагал даже на самосохранение Достоевского и рожденный им консервативный романтизм венец героизма. В самом деле, разве Достоевскому не предстояло бесстрашно выйти на борьбу с радикалами, на борьбу с передовой общественностью? Ведь для этого тоже нужно мужество.

Так в этих бурях и внутренних спорах организовывался основной фундамент грядущей примиренческой по отношению к самодержавию и соответствующему общественному укладу позиции. Достоевский, однако, внутренне переживал ад. Убедить себя, не только сознание свое, но и свое подсознание, свою могучую общественную совесть в правильности этой позиции Достоевский не мог до самой смерти.

При первом же самом поверхностном анализе эпилепсии, в частности, в ее проявлениях, присущих Достоевскому, мы найдем, с одной стороны, повышенную чувствительность, так сказать обнаженность нервов, и отсюда, — в особенности в тяжелых условиях современного ему общества, — непрерывные, часто мелкие, но преувеличиваемые страдания. С другой стороны, эпилептический припадок представляет собой, по свидетельству самого Достоевского (с внутренней стороны), наступление великого мира, чувства гармонии, единения со всем мирозданием, словом, победу некоторого эмоционального оптимума.

Но как можно иначе представить себе психологию тогдашнего Достоевского? Какие *полюсы* должны были проявляться в этой постоянной борьбе? С одной стороны — омерзение и негодование против действительности, с другой — страстная надежда на примирение всех противоречий, хотя бы в мире потустороннем, хотя бы в порядке мистическом.

Даровитая и страстная натура Достоевского углубляла это в одну сторону до того ужасного мучительства себя и других, которое является одной из доминирующих черт его писательства, а в другую — до экстазов.

Так социальные причины толкали Достоевского к «священной болезни» и, найдя в предпосылках физиологического порядка подходящую почву (несомненно, связанную с самой его талантливостью), породили одновременно и его мирозерцание, писательскую манеру и его болезнь. Я вовсе не хочу сказать этим, что при других условиях Достоевский ни в коем случае не был бы болен эпилепсией. Я говорю о том разительном совпадении, которое заставляет мыслить Достоевского уже по самому строению своему подготовленным для той роли, которую он сыграл. Между тем Достоевский, первый великий мещанин-беллетрист в истории нашей культуры, этими своими настроениями выражал смятение широкого слоя мещанской интеллигенции и интеллигентного мещанства, являясь их необычайно сильным и необычайно для них нужным организатором источником той «достоевщины», которая была одним из самых главных путей самоспасения для известных широких прослоек этого мещанства вплоть до эпохи Леонида Андреева и даже вплоть до наших революционных дней.

Уже в силу этого «эпилептического» характера социальных переживаний и социального творчества Достоевского, религия должна была играть для него значительную роль. Однако такую роль могла сыграть всякая мистическая система. Достоевский остановился на православии. Любопытно бросить взгляд и в эту сторону.

Православие, при всей грубости своих догматических форм, если сравнить их с утонченной прочной католической теорией и острым духом рационалистической критики протестантизма, тем не менее сумело сыграть некоторую положительную роль в пользу господствующих классов России не только в качестве основной формы идеологического обмана некультурных масс, но даже в смысле своеобразного «ослиного моста»¹⁰ для потребности самого изощренного оппортунизма людей высокой культуры, желающих найти примирение с действительностью. В самом деле, как-

никак христианская религия, даже в ее православном оформлении, говорила о любви, равенстве и братстве. Православие понималось абстрактно, как явление наджизненное, отчасти даже загробное, но тем не менее вносящее какой-то свет и правды и человечности в земные отношения.

Самым приятным для господствующих классов должно было явиться то, что оно, в сущности, не требовало никаких реальных реформ, вовсе не желало найти какого бы то ни было подлинного отражения в действительности, за исключением таких пустяков, как милостыня, пожертвования, монастыри и т. д. Все в жизни могло и должно было оставаться по-прежнему: православный царь, православные жандармы, православные Помещики и фабриканты, православные рабочие и крестьяне. Одни — во всем блеске своих эксплуататорских функций, другие — во всем ужасе своего эксплуатируемого положения; и все в качестве «братьев во Христе», примиренных, как этого хотела Православная церковь, в одной общей идеологии Божьей правды, которая сказывается и в муках посюсторонней жизни, и в наказаниях жизни загробной.

Сейчас, когда мысль нашей общественности уходит от соответствующего уровня, все это построение кажется до такой степени ребяческим или даже дикарским, что порой спрашиваешь себя, каким образом возможна была для православия даже роль своеобразной идеологии некультурных масс. Но такого рода умонастроение является в значительной мере искусственным. Я поймал себя, например, во время моего последнего пребывания в Швейцарии¹¹ на каком-то глубоко, я бы сказал, наивном удивлении, что в этой стране стоят церкви, отправляются службы верующих по ритуалам разных церквей. Мне как-то захотелось нарочно взять в руки газету, журнал чисто церковного характера, и я не мог не смеяться, — опять-таки самым наивным смехом, — читая там, в европейской обстановке, глупенькие ухищрения или наивные повторения задов, написанные верующими перьями.

Между тем религиозная мысль и чувство вовсе не сдаются в Европе, а, наоборот, имеются симптомы некоторого несомненного укрепления их в некоторых средах, между прочим в среде буржуазной молодежи во Франции, Италии и т. п.

Как бы то ни было, но это хитрое в своей наивности построение правды небесной, которое оправдывает все неправды земные и даже слегка реально смягчает их (больше на словах, а иной раз «делами милосердия»), могло служить формой примирения с действительностью для проснувшихся к острой критике умов, для сердец, начавших содрогаться при виде социального зла, ко-

торым, однако, впоследствии понадобилось парализовать это содрогание или так или иначе умерить его, чтобы оно не привело к фатальному столкновению с господствующей силой.

Если мы возьмем, к примеру, три стадии подобного использования религии в русской литературе и выберем для этого Гоголя, Достоевского и Толстого, то мы получим такую градацию.

У Гоголя дело обстоит совершенно наивно. Припомните знаменитое место из переписки с друзьями, где Гоголь рекомендует помещикам читать Евангелие крестьянам¹², дабы сии, проникшись смыслом слова Божия, беззаветно служили помещику и понимали, что такое служение является целью их существования.

Я не думаю, чтобы внутри у Гоголя не было известного изъясна, известного внутреннего сомнения, может быть хорошо скрытого, а может быть, царапавшего сознание Гоголя лишь изредка, сомнения относительно того, действительно ли все это так, и не является ли «слово Божие» просто удобным для помещиков измышлением?

Прямых данных для этого, насколько я знаю, не имеется. Ежели кому угодно принимать веру Гоголя за нечто монолитное, он волен это сделать. Но и монолитная вера есть все-таки внутреннее социальное приспособление к внешней среде, и Гоголю, окрыленный смехом критический гений которого мог стремительно принести его в плоскость самого резкого столкновения с самодержавием и помещичьим строем, было в высшей степени необходимо найти такое прекрасно пахнущее миром и ладаном примирение с действительностью*.

На другом полюсе взятого нами периода — у Толстого — мы имеем нечто как будто совершенно противоположное. Толстой резко отмечает православие как таковое, является прямым врагом Церкви, не только совершенно ясно понимает, что Церковь играет роль аппарата для укрепления рабства, но именно за это больше всего ненавидит ее.

Однако надо помнить, что основной задачей религиозного приспособления в подобных случаях является все же парализовать или, по крайней мере, крайне ослабить возможность конфликта совести со злом. Толстой оставляет как раз столько религии, сколько необходимо для оправдания его теории непротивления злу насилием. Мировоззрение рационалистическое до конца (если бы Толстой к нему пришел) ни в коем случае не могло бы слу-

* Достоевский, подходивший к делу сложнее, высмеивая пророческую миссию Гоголя вообще, высмеивает и это место¹³, вкладывая его почти полностью в уста Фомы Опискина («Село Степанчиково»).

жить логическим фундаментом для проповеди этого фактического уклонения от острых форм борьбы со злом.

Достоевский занимает в некоторой степени промежуточное положение. Он гораздо менее наивно православен, чем Гоголь. Тут уж никому не придет в голову отрицать целые смерчи и самумы сомнений и мучительных внутренних дискуссий.

Достоевский очень редко опирается на всякие формы ортодоксии. Важно ему не это, ему важно то углубленное «внутреннее» понимание Церкви, которое давало ему возможность даже отчасти противопоставлять ее государству. Действительно, у Достоевского Церковь не только оправдывает государство своим существованием, алтарь не только является украшением и освящением дворца, каземата, фабрики и т. д., но даже представляется силой, во многом противоречащей всей остальной жизни.

Достоевский, конечно, прекрасно понимает, что Синод и все духовенство являются чиновниками самодержавия, но ему недостаточно того, что эти жрецы освящают деятельность министров и станowych приставов. Ему еще кажется, что, по крайней мере, лучшие из этих чиновников духовенства и самый «дух» его в своем роде «революционны».

«И бэди и бэди», — говорят у Достоевского вдохновенные монахи¹⁴. Что бэди? Бэди то, что Церковь со своей любовью и своим братством когда-то победит государство и основанное на частной собственности общество, что Церковь когда-то построит Какой-то особенный, почти неземной социализм, в основе которого будет находиться та соборность душ, которой Достоевский старается подменить когда-то сиявший ему, а потом отвергнутый им идеал социализма, который подсказали ему его друзья петрашевцы.

Однако церковная революция протекает у Достоевского еще в большем «смирении», чем у Толстого его сектантская революция. Это — задание на сотни лет, это отдаленное будущее или даже нечто потустороннее. Возможно, как у Толстого, так и у Достоевского, по самой мысли автора, гармоничная соборность есть только нормативный идеал или нечто осуществляющееся в вечности, в бесконечности, в метафизической плоскости.

Таким образом, Бог, православие, Христос, как демократическое, индивидуалистическое, чисто этическое начало в Церкви, — все это было крайне необходимо Достоевскому, ибо все это давало ему возможность не рвать окончательно своей внутренней связи с социалистической правдой, в то же время предавая всяческому проклятию материалистический социализм.

Эти позиции к тому же дали ему возможность сохранить глубоко верноподданническую позицию по отношению к царю и всему царскому порядку, в то время как с казового, алтарного конца в этих церковных ладах можно было разыгрывать всевозможные фиоритуры. Таким образом, у него православие есть глубоко консервативное начало и вместе с тем какой-то максимализм. Максималисты в области религии могли всегда сказать материалистам: «Вы же не осмелитесь выставить в ваших программах право на бессмертие. Вы не сумеете требовать абсолютного блаженства и слияния всех людей в один все-дух. А мы этими прекрасными вкусными вещами можем манипулировать сколько угодно, выставляя их за подлинную реальность».

Натура менее трагическая, чем Достоевский, может быть, была бы полностью удовлетворена такого рода хитросплетенной самоутешалкой. Но Достоевского, бездонно глубокого гения, грызла огромная совесть, тонкая чуткость к жизни. Достоевский все вновь и вновь вызывает в разных формах своих врагов, и не только мещанство, не только всякого рода пороки, но прежде всего и главным образом этот проклятый и самоуверенный материализм. В своей душе он убил его, он похоронил его, он наворочал громадные камни на могилу. Но под этими камнями был не мертвец. Кто-то постоянно шевелится, какое-то сердце громко бьется там и не дает покоя Достоевскому. Достоевский продолжает чувствовать, что не только социализм вне его, не только разворачивающееся русское революционное движение, Чернышевский и его теории, западный пролетариат и т. д. не дают ему покоя: прежде всего беспокоит его материалистический социализм, живший в нем самом, которого ни в коем случае нельзя выпустить из подполья, который нужно оплевать, затоптать, забросать грязью, унижить, сделать в своих собственных глазах ничтожным и смешным. Достоевский делает это. Не раз и не два. Он доходит в этом отношении до неистовства в своих «Бесах». И что же? Проходит немного времени, дым возражений, грязь инсинуаций проходят, и вновь начинает сверкать непримиримый диск подлинной правды.

Конечно, Достоевский ни одну минуту в своей последующей послекаторжной жизни не чувствовал подлинной веры в этот свой материалистический призрак. Но достаточно было, чтобы он чувствовал по отношению к нему сомнение для того, чтобы не находить себе покоя. С другой стороны, Достоевский, со всей присущей ему гениальностью мыслей, чувств, образов, воздвигал к небу возносящиеся алтари. Чего только тут нет: изощреннейшие софизмы и вера угольщика¹⁵, исступление «блаженного» и тонкий анализ, подкуп читателей, прозорливостью религиозно мысля-

щих персонажей, что так легко для поэта, и т. д. Все-таки вновь и вновь Достоевский с сомнением смотрит на свои многосложные построения, понимая, что они непрочны и что один сильный подземный удар от движения того скованного титана, которого он закопал в себе, — и все эти кучи бирюлек распадутся.

Вот из такого понятия о Достоевском, кажется мне, нужно исходить для того, чтобы понять действительную глубину отмеченного М. М. Бахтиным полифонизма в его романах и повестях. Лишь внутренняя расщепленность сознания Достоевского, рядом с расщепленностью молодого русского капиталистического общества, привела его к потребности вновь и вновь заслушивать процесс социалистического начала и действительности, причем автор создавал для этих процессов самые неблагоприятные по отношению к материалистическому социализму условия.

Однако самое слушание процесса теряет решительно всякий смысл, как форма самоутешения, самоуспокоения, разрешения внутренних бурь, если этому процессу не придать хоть видимость нелицеприятности. А выпущенные на волю из внутреннего мира Достоевского родившиеся там типы, длинной цепью рассеянные от революционеров до мракобесов, сейчас же начинают говорить своим голосом, вырываются из рук, доказывают каждый свой тезис.

И Достоевскому это приятно, мучительно приятно, тем более что он сознает, что как писатель он имеет все-таки в руках дирижерскую палочку, является хозяином, принимающим все это разношерстное общество, и может в конце концов внести сюда «порядок».

И то высшее художественное единство, которое М. М. Бахтин чувствует в произведениях Достоевского, но не определяет и считает даже почти неопределимым, есть именно эта подтасовка, деликатная, тонкая, боящаяся себя самой, а временами вдруг грубая, жандармская подтасовка процесса, идущего в каждом романе, в каждой понести.

А та неслыханная свобода «голосов» в полифонии Достоевского, которая поражает читателя, является как раз результатом того, что, в сущности, власть Достоевского над вызванными им духами ограничена. Он сам догадывается об этом, он сам догадывается, что если перед читателем на сцене своих романов он может внести вышеупомянутый «порядок», то за кулисами никак нельзя будет разобрать, что к чему. Там артисты могут решительно выйти из повиновения, там они могут продолжить те противоречащие линии, которые они чертили на зримом небосклоне, и начать по-настоящему раздирать душу Достоевского.

Если Достоевский хозяин у себя как писатель, то хозяин ли он у себя как человек?

Нет, Достоевский не хозяин у себя как человек, и распад его личности, ее расщепленность, — то, что он хотел бы верить в то, что настоящей веры ему не внушает, и хотел бы опровергнуть то, что постоянно вновь внушает ему сомнения, — это и делает его субъективно приспособленным быть мучительным и нужным отразителем смятения своей эпохи.

Настоящая, подлинная апелляция от Достоевского может быть не к какому-нибудь современному ему писателю и пока что не к какому-нибудь последующему писателю, а только к последующему времени, к эпохе, когда на общественную арену выступили новые силы и создалась совершенно иная ситуация.

Однако и наша нынешняя ситуация, ставящая все проблемы под другим углом зрения, отнюдь не заставляет нас относиться к Достоевскому равнодушно. Если никто из нас ничего положительного в Достоевском не почерпнет, то ведь мы не составляем еще большинства в стране, и Достоевским будут вооружаться, и болезнями Достоевского страдать еще многие и многие группы и прослойки. Достоевский ни у нас, ни на Западе еще не умер потому, что не умер капитализм и тем менее умерли его пережитки (если говорить даже о нашей стране). Отсюда важность внимательного рассмотрения всех проблем трагической «достоевщины».

1929





Н. Я. БЕРКОВСКИЙ

**<Рец. на кн.:> Бахтин М. М.
«Проблемы творчества Достоевского»**

Л.: Прибой, 1929

В этой книге есть ценная часть — лингвистическая. Вернее — философско-лингвистическая, та, в которой трактуется проблема слова у Достоевского.

Отправляясь от наблюдений над бытовой речью, Бахтин берет материал речи литературной под интересную точку зрения.

Обыкновенно речь изучается в ее направленности на известные предметы; реже — изучается речь как особое отношение говорящего к предмету, к которому высказывание направлено.

Бахтин рассматривает говорящего не изолированно — говорящий у него выступает не как «Я», но как «МЫ», Бахтин учитывает социальную позицию носителя слова и в самом слове старается уложить отражение этой социальной позиции. Носитель слова как бы предчувствует спорщика, полемиста, как бы предчувствует чужое слово, чужую оценку, он предвосхищает общественный резонанс своей речи. Видит, как будет его речь воспринята различными социальными адресатами, на различных социальных участках, и явные следы такого предвосхищения, такого предчувствия можно открыть в произносимой речи.

Герой Достоевского говорит с нервной оглядкой на «публику», на коллектив; коллектив этот разнослойный, поэтому на речь героя у него нет единообразной, устойчивой реакции. Отсюда перебитость речевых высказываний героя разнохарактерными интонациями, метанья, неуверенность, то гордая самозащита, то трусливое отступление, но непременно с выпяченной грудью, с намерением снова, через минуту, встать в позу нападающего.

В этом плане дается у Бахтина удачный анализ речи Макара Девушкина, Голядкина и др. Бахтину действительно удается

вскрыть социальную семантику этих речей, удастся быть тоньше и нужнее в этом исследовании, чем его предшественники, державшиеся метода абстрактно-формальных регистраций.

У героя Достоевского не только «среда» неустойчива; неустойчив он сам, герой. Среда как бы вторгается в психику героя и мотивирует разоренность, полемичность, растерянность самовысказываний.

Такую постановку героя, его психики и его речей Бахтин объясняет особенностями капиталистической эпохи с момента ее первого становления: столкновения различных социальных и ценностных сфер, до капитализма бытовавших разобщенно, породило этого героя и эту зыбкую речь, не имеющей твердой социальной ориентации.

В предисловии Бахтин пишет: «В основу настоящего анализа положено убеждение, что всякое литературное произведение внутренне, имманентно социологично. В нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками».

На примере социологизации Бахтиным вопросов речи совершенно ясно, что задачи социологии он усматривает в истолковании социально-историческими условиями материала литературы; и герой, и его речь не что иное, как материал.

Бахтин оправдывается, что такая социологизация у него недостаточно детализована.

Но будь она и детализованной, не в ней спасение. Социологизация материала имеет цену реального комментария, не больше.

Дело же все в том, чтобы подвергнуть социальному объяснению его структуру в целом, а в структуре герой с речами и всякий другой материал занимают подчиненное место.

Такие попытки у Бахтина заметны. Вслед Каусу Бахтин объясняет «полифоничность» романов Достоевского полифоничностью капиталистической культуры и общественности и т. д. Устанавливаются аналогии между структурой данного социально-экономического периода. Метод наивно-произвольный, хотя он практикуется и некоторыми другими исследователями.

Всего же губительнее для книги Бахтина совершенно несостоятельные, в корне ошибочные основные утверждения об этой будто бы «полифоничности» романа Достоевского. По мнению Бахтина, в романах Достоевского отсутствует авторская режиссура, даны равноправные миры («голоса») личных сознаний, никак не сводимые к единому сознанию автора, каждый голос живет одиночно, в результате роман получается как многоголосие, «полифония», никак не объемлемая единым авторским голосом.

В действительности роман Достоевского чрезвычайно объединен, и именно авторской мыслью, авторским смыслом; через показательное раскрытие фабулы автор судит «голоса» своих героев; к концу фабулы, на которой испытывается («провоцируется», по удачному выражению Бахтина) и мир героя, и его мировоззрение, выносятся по первой инстанции авторский приговор.

Неудачная идея «полифонизма» разбила все построение Бахтина. Сохраняются в книге одни лишь частные, социально-лингвистические тезисы.

1929





П. М. БИЦИЛЛИ

<Рец. на кн.:> Бахтин М. М.

Проблемы творчества Достоевского

Л.: Прибой, 1929

Вот главные положения Бахтина: роман Достоевского — особая, совершенно новая категория художественного слова. Это — не роман в общепринятом значении слова, роман социально-психологический, в котором все объективно, все представлено под углом зрения автора; это — и не «роман-трагедия», как его назвал Вяч. Иванов, ибо в драматическом произведении все подчинено так же единству авторского стиля. Достоевский стремится к наибольшей возможности конкретизации своих героев, а это значит, что они у него не объекты — в полном смысле этого слова *. Романист обычно помещает сам своих героев в своем мире; Достоевский же отстраняет себя: в его романах мир показан с точки зрения каждого из героев; сколько действующих лиц, столько и миров и столько же стилей. Всякий роман «монологичен» или «гомофоничен», все подчинено одному голосу — автора; роман Достоевского — «полифоничен». У Достоевского никогда не звучит один только голос, даже в его многочисленных монологах и исповедях. Когда «человек из Подполья» или муж «Кроткой» говорит сам с собой, мы явственно слышим два голоса: говорящего и его собеседника, к тому, который без слов угадывается за произносимыми словами. Многостильность и многоплановость романов Достоевского были подмечены еще раньше. Обычно это ставится в связь с диалектичностью мышления Достоевского. Но в художественном отношении диалектики в ро-

* Прекрасным примером к этому положению может послужить статья Д. Чижевского «К проблеме “Двойника”» в сб. «О Достоевском» под ред. А. Л. Бема (Прага, 1929).

манах Достоевского нет. Диалектика предполагает становление, развитие во времени. Достоевский же воспринимает мир, так сказать, вне и без времени — только в пространстве. У него все сразу дано с самого начала. Поэтому — опять-таки с чисто художественной точки зрения — у него не может быть соподчинения различных планов и стилей, которые соответствуют различным диалектическим моментам одной Идеи: в действительной жизни моменты Идеи раскрываются в реальном процессе становления во времени; вне-времени изображение жизни тем самым и адиалектично. В чем же, в таком случае, состоит художественное единство романов Достоевского? Бахтин сопоставляет творчество Достоевского с творчеством Данте: только у Данте есть подобное же богатство «голосов»¹. Замечу, что Бенедетто Кроче отрицает поэтическое единство «Божественной комедии». Согласно Кроче (*La Poesia di Dante*) «поэтичны» в «Комедии» отдельные места — не целое. Общая идея «Комедии» не получила у Данте своего символического воплощения. То единство плана, которым принято восхищаться, лежит вне поэзии. «Комедия» в целом не символична, но аллегорична. Аллегория, в отличие от символа, не рождается вместе с идеей, но присоединяется к ней. Не утверждает ли Бахтин того же самого о романах Достоевского? Выдержанность принципа многоголосности сама по себе еще не создает художественного единства философского романа, каков роман Достоевского. Связаны — или нет — художественные элементы «Братьев Карамазовых», «Бесов», «Идиота» с философией Достоевского необходимой внутренней связью? Родились — или нет — эти романы вместе с этой философией в едином творческом акте? Вот вопрос, к которому подводит вплотную замечательное по тонкости анализа исследование Бахтина, основанное притом на учете всего, что было доселе сделано для изучения творчества Достоевского, — и на который оно ответа не дает. Работа над разрешением этого вопроса должна будет исходить из положений, которые, кажется мне, прочно закреплены исследованием Бахтина. В каком направлении надлежит двигаться, — поясню примером. Нет сомнения, что философия Ивана Карамазова не может в нашем сознании быть отделена от легенды о Великом Инквизиторе. «Переложенная» на другие слова, она тем самым перестает быть «той же самой» философией (у Бахтина великолепно выяснено стремление Достоевского к конкретизации идеи, его борьба с кантианским формализмом²): нет идей «вообще», всякая идея звучит по-иному и имеет иной смысл (в полном значении этого слова) в зависимости от того, кем она высказана. Но это еще не все. Выделим голос Ивана Карамазова из хора других

«голосов», звучащих в «Братьях Карамазовых», — и он сам уже будет звучать иначе. Этот голос требует звучания всех прочих голосов. *Что* — в художественном плане — этому соответствует? Почему мы не можем представить себе Ивана Карамазова без Дмитрия, без Алеши, без Федора Павловича, без Смердякова и т. д.? *Как и почему* из множества голосов получается созвучие, как и почему из соединения самых разнообразных стилей все же возникает какой-то общий стиль — вот к чему сводится *эстетическая* проблема, стоящая перед исследователем *творчества Достоевского*. У самого же Бахтина находим ключ к разрешению ее — в его замечании о «вне-временном» восприятии мира у Достоевского. Но это восприятие не менее «реально», чем наше «нормальное». Это восприятие жизни во сне. А. Л. Бем* показал, что действие «Хозяйки» не что иное, как «драматизированный бред». То же самое — такова очередная задача исследования творчества Достоевского — следовало бы показать и для всех прочих его произведений.

1930



* См. его статью «Драматизация бреда» в упомянутом выше сборнике.



А. Л. БЕМ

<Рец. на кн.:> Бахтин М. М.

Проблемы творчества Достоевского

Л.: Прибой, 1929

Первая часть книги дает новую концепцию того типа романа, который был создан Достоевским, вторая посвящена стилистике Достоевского. Большое достоинство работы — ее цельность и продуманность. Мешает только предисловие, в котором выраженные в книге взгляды искусственно соединены с социологическим пониманием художественного творчества, а также некоторые уклоны в самой книге (с. 30, 213, 241), из этого следующие.

Автор называет созданную Достоевским новую форму романа «полифоническим романом». В основе этого определения лежит верное, отмеченное, впрочем, не только автором, наблюдение, что знаменательнейшей особенностью романов Достоевского является «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов» (с. 8). Заслуга автора состоит не столько в этом общем наблюдении, сколько в последовательном анализе романов Достоевского, проведенном с этой точки зрения. Даже при ином мнении относительно частных особенностей надо констатировать, что Бахтин дает законченную систему понимания творчества Достоевского. Он объясняет характерную для Достоевского относительную свободу и самостоятельность «героя» и его независимость от автора; проводит интересный анализ «идеи» в творчестве Достоевского, подчеркивая ее необусловленность идеей автора и его индивидуальной идеологией; наконец, он делает ряд удачных стилистических наблюдений над произведениями Достоевского — «Бедными людьми», «Двойником», «Бесами», «Братьями Ка-

рамазовыми». Вместе с тем, выдвигая «полифонию» как основную черту творчества Достоевского, Бахтин склонен так заострять свое утверждение, что вообще отрицает единство автора, стоящее за всем этим многообразием чувств и мыслей героев. У Достоевского, полагает он, «с точки зрения безучастного “третьего” не строится ни один элемент произведения. В самом романе этот “третий” никак не представлен. Для него нет ни композиционного, ни смыслового места» (с. 28—29).

Мне уже приходилось подчеркивать именно композиционную роль этого «третьего», так часто у Достоевского встречающегося (см.: «Тайна личности Достоевского» в сборнике «Православие и культура». Берлин, 1922. С. 187). Я имею в виду того «наблюдателя чужой жизни», который нередко повествует о действии в романах Достоевского. «Этот странный наблюдатель чужой жизни собственно есть единственное лицо, в себе вмещающее всю сложную трагедию человеческих страстей», — к такому выводу я прихожу в названной работе.

Верно подмеченная внешняя черта построения романов Достоевского не находит все же окончательного прояснения. «Надсловесное, надголосовое, надакцентное единство полифонического романа остается нераскрытым», — такой упрек делает Бахтин другим исследователям Достоевского (с. 52), но он сохраняется в полной мере и после появления его работы.

Много ценных выводов содержит вторая часть. Первая глава о «типах прозаического слова» может быть интересна для лингвистов, поскольку в ней подчеркивается значение чужих голосов в построении речи («двуголосое слово», ориентированное на чужую манеру говорить). Наблюдение автора над характером речи в произведениях Достоевского может многое добавить к изучению стиля писателя. У Достоевского, пишет он, «явно преобладает разнонаправленное двуголосое слово, притом внутренне диалогизированное и отраженное чужое слово: скрытая полемика, полемически окрашенная исповедь, скрытый диалог» (с. 133). Все это подтверждается также новыми историко-литературными работами о Достоевском (Виноградов, Тынянов, мои работы)¹. Особенно интересным нам представляется стилистический анализ «Двойника», во многом дополняющий известную работу В. Виноградова по этой теме.

К сожалению, общей установкой бахтинской работы обусловлена недооценка специфики стиля Достоевского в том случае, когда присутствие собственно Автора невозможно отрицать: стиль церковных преданий, церковной исповеди и поучения — ничто

из них не обнаруживает «многоголосия». Недооцененным остался также стиль таких произведений, как «Хозяйка» или «Село Степанчиково». Это, однако, не умаляет явного интереса и ценности новой работы о Достоевском.

1929





Р. В. ПЛЕТНЕВ

<Рец. на кн.:> Бахтин М. М.

Проблемы творчества Достоевского

Л., 1929

Книга посвящена основным особенностям творчества Достоевского и распадается на две тесно связанные между собой части: I. Общая концепция нового типа романа и II. Конкретный анализ стиля Достоевского.

В наше время, когда господствует или узкий формалистический подход, который, по выражению М. Бахтина, «дальше периферии этой формы пойти не способен», или метод так называемый «марксистский», особенно приятно читать такие работы, как труд вышеупомянутого автора. Думается, не будет натяжкой утверждение, что во многом М. Бахтину удалось по-новому осветить не только творчество Достоевского, его манеру писать, но и проникнуть к самым истокам творчества. Благодаря этому невольно предъявляются повышенные требования к автору. Однако позволим себе отметить прежде всего основные положения книги.

М. Бахтин ставит вопрос: в чем «революционное новаторство Достоевского» в области романа? И отвечает: «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского» (с. 8). Слово героя не служит выражением идеологической позиции автора (как у Байрона, например). М. Бахтин (подобно Энгельгардту*)¹ считает

* Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский: статьи и материалы. Сб. II / Под ред. А. С. Долинина. Пг., 1924. С. 91 и сл.

идею в романе Достоевского не принципом или выводом, а «предметом изображения» (с. 38). Тем самым Достоевский разрушил канон европейского романа, «в основном монологического или гомотонического» (с. 10). Сознания героев самостоятельны и в романе противостоят одно другому; Достоевский делает каждого героя самостоятельным и самоценным. «Сосуществование и взаимодействие», а не становление — основа изобразительной особенности Достоевского. Это объясняется и тем, что «он (т. е. Достоевский) видел и мыслил мир по преимуществу в пространстве, а не во времени» (с. 43). Здесь М. Бахтин отмечает существенную особенность мировосприятия Достоевского, у коего объективная категория времени иногда как бы отсутствует. Познание и раскрытие сознания, характера и души каждого героя совершается в диалоге. Диалог — основа романа и мироощущения писателя, ибо для него «быть — значит общаться диалогически» (с. 216); вместе с тем нет и господства авторского голоса, «ибо все — средство, диалог — цель». Речь героя построена диалогически: «Произносимое слово является репликой во внутреннем диалоге и должно убеждать самого говорящего». Так, Иван Карамазов, например, спорит не столько с Алешей, сколько с самим собой. Так же и Алеша обращается ко второму голосу Ивана и т. д. В этом многоголосом мире нет «авторского голоса, который монологически упорядочивал бы этот мир», Достоевский только обостряет столкнувшиеся голоса.

Таков основной закон творчества писателя, подмеченный М. Бахтиным. С этой точки зрения он разбирает «Двойник» и «Записки из подполья», и «Братьев Карамазовых», и т. п. Обращаясь, например, к работе В. Виноградова над стилем «Двойника», М. Бахтин указывает на полную недостаточность чисто формального анализа; формальный анализ, указания на присутствие жаргона мелкого чиновного люда, описание синтаксиса произведения и т. п. не дают ключа к пониманию «Поэмы». Фактор, от которого зависят особенности стиля, есть внутренний диалог, диалог героя с самим собой (с. 168). В мире Достоевского нет «слова-суждения», есть лишь «слово о слове, обращенное к слову» (с. 188). Этим же в основе объясняется множество «Исповедей» героев в романах. Исповедь — событие в круге самосознания героя. Так проблема диалога как бы сливается с проблемой «независимого героя», героя-слова. М. Бахтин очень тонко описывает роль и значение героя у Достоевского. Герой, по его мнению, не живет в вещном мире, и, как сказано выше, не носитель «слова-суждения», Он — слово, «слово о слове, обращенное к слову». Это понимание всего творчества писателя как столкновения многих

самостоятельных сознаний и голосов, объясняет нам повышенный интерес автора к проблеме диалога, к вопросу о сказке, пародии и стилизации. Сказ и диалог, и пародия, и стилизация имеют, по его мнению, ту общую черту, что «слово... имеет двоякое направление, — и на предмет речи, и на другое слово, на чужую речь» (с. 105). В самом же сказе мы имеем двойную установку: во-первых, на чужое слово и, во-вторых, на устную речь*. Так, попутно с проблемами творчества Достоевского, автор пытается решить ряд историко-литературных вопросов.

М. Бахтин стремится свести особенности творчества Достоевского, его композицию романов к полифонии самостоятельных голосов. При чтении книги первое время трудно отделаться от впечатления, что в руках у автора та отмычка, которая открывает все двери, ведущие в тайные покои художественного творчества. Однако далеко не все можно подвести под формулу многоголосости или, в частном случае, назвать «двуголосым словом». Всякое стремление подогнать автора под определенную схему терпит неудачу. Обратимся к самому творчеству Достоевского. Как можно исключить из области исследования «Записки из Мертвого дома»? О них мы не услышим ни слова от М. Бахтина. Между тем все события, все вещи и слова в замкнутом мире каторги оцениваются с одной точки зрения, с точки зрения рассказчика. Самая форма его воспоминаний является однотонной. Это произведение, где выводится ряд типов, писано в особом ключе, оно, если угодно, *одноголосо*. Горянчиков вспоминает и описывает. Даже и в таком произведении, как «Игрок», мы имеем тоже единое лицо, центр, к которому бегут нити всех чувств, переживаемых остальными. Его отношение, например, к немецкому браку**, его суждения об игре воспринимаются читателем если не непосредственно как суждения Достоевского, то во всяком случае как «слово-суждение» *автора записок*. В «Селе Степанчикове» герой рассказа одноголос; его голос, его оценка и манера изображения воспринимаются как объективно наличествующие***,

* Однако, как верно указал В. Виноградов, сказ возможен «без языковой установки на живую разговорную речь». Сказ, скорее, «художественное соответствие одной из форм устной монологической речи». См.: Поэтика. Сб. статей. Л., 1926. С. 28.

** Кстати, высказанное от лица Достоевского еще в ранней молодости в так называемых «Петербургских фельетонах».

*** Подчеркнем и то, что говоря о «Селе Степанчикове» в письме к брату Михаилу (1859) Достоевский выдвигает то, что ему удалось создать «два огромных типических характера». Именно эти два характера — Ростанев и Опискин — созданы и воспринимаются как *типы*.

формирующие наше суждение о нем. Эти факты нельзя обойти молчанием, ибо «факт есть факт, и с ним считается всякий обязан». Обратимся ныне и к вопросу сказа и стиля. Нельзя не отметить множество ценных и остроумных замечаний М. Бахтина, например, по вопросу о «типах прозаического слова» (двуголосое слово) и т. п. Однако, ставя в тесную связь вопрос о слове героя и о формальном наличии полифонии голосов в романах Достоевского, как же можно обойти проблему единогоголосого, монолитного слова? Таков сказ (точнее, стилизация) Зосимовского жития, речей Макара Долгорукого в «Подростке» и т. п. Наличие обойденных проблем всегда сказывается в самой работе: прямым или косвенным путем автор противоречит самому себе. Не избег этого и М. Бахтин. Если у Достоевского в творчестве нет одного голоса, нет акцента (с. 52), то почему же в «Исповеди Ставрогина» критика Тихона «беспорно выражает художественный замысел самого Достоевского»? Ведь выходит, что интенция автора одноголоса и один ее голос — оценка Тихона! Если бы Достоевскому было неважно, чем является герой, а лишь «чем мир для героя и он сам для себя», то как объяснить образ князя Мышкина* и неуклонное стремление автора поднять его и осветить как ценность? Особенно это относится к Зосиме и Алеше («Братья Карамазовы»). Кроме того, как сопоставить утверждение, что «в мире Достоевского вообще нет ничего вечногo, нет предмета, объекта, — есть только субъекты», с наличием чисто земных, типических фигур? Если Ивана Карамазова, может быть, и можно подвести под эту категорию, то уж Разумихина — типическую монолитно-одноголосую фигуру — немислимо. Правда, и нам думается, что мир Достоевского раскололся, распался на два начала, но не умер. Происходит постепенное оживление мира, нащупывание его органического начала взаимодействия, а не отталкивания, отыскивания начала хорового, где слышен индивидуальный голос в общей гармонии. Но все же надо подчеркнуть, на какой бы точке зрения автор ни стоял, что личность, герой никогда не растворяется в слове, и герой не есть только его слово о себе. Достоевский, как автор, не является творцом только «над-кругозорного единства» (с. 29) — (понятия, кстати, весьма неясного), полагать, подобно Бахтину, что противоречие оценок критики в отождествлении оценок автора и героя лежит исключительно или главным образом лишь в особенностях Достоевского, конечно — ошибка.

* Особенно подчеркнем внимание Евангелия и мыслей Достоевского о личности Христа. На это указал и А. Долинин в примечаниях к письмам Достоевского.

То же почти было, например, с Тургеневым (Базаров). Голос героя был принят за голос самого автора.

Все эти неувязки или ошибки происходят не только от узости, точнее, малой содержательности формулы автора, нет, они зависят и от некоторой неясности и неполноты определения диалога и его сущности. Каждый диалог подразумевает различие формы и содержания. Как только мы сосредоточиваем внимание на процесс выражения мысли, мы тем самым раздваиваемся, и *значимость выражения* является *величиной переменной*; она находится в функциональной зависимости не только от говорящего, но и от наблюдателя. Вот почему в романах Достоевского можно и должно искать выражение мыслей автора-наблюдателя *. Тогда [мы] обязаны следить за местом *героя и его слова* не в диалоге лишь, а в общей концепции романа. Диалог Достоевского многосложен по форме, и монологи типа Зосимовского жития переключаются с рядом диалогов и монологов романа. Они служат оценке ценностей. Чужая речь, стилизация по форме здесь выдвинута как наставление, иногда вне диалогизации ее самой, но вне спорности и противоречий самой себе. Смысловая сторона и формальная как бы стремятся к полному слиянию. Герои Достоевского все стоят перед проблемой оценки, установления иерархии ценностей. Воля героя, хотение его входят в столкновение с оценкой им самого себя, другого и вопросом об абсолютной ценности. Столкновение на почве морали, хотения и расценки его рождает спор, создает диалог.

М. Бахтину удалась более частности, нежели целое. Однако он по-новому, в свете новой философии (М. Шелер) поставил и попытался конкретно разрешить проблему своеобразия романного построения и стиля у Достоевского, и притом в кругу не только русского, но и западноевропейского романа. Он особенно остро ощутил дуализм мировосприятия героев, в основе которого обычно лежит проблема двойника. Двойничество рождает столкновение двух Я, объединенных и направленных общей идеей романа. Эта идея выдвигается часто сразу, например, хотя бы в эпиграфе («Бесы», «Братья Карамазовы»). Подметив эту бифуркацию личности на подлинное Я и на Я низшее, Я проекцию хотений **, М. Бахтин сразу направил свое исследование по пути

* К сожалению, М. Бахтиным именно не отмечено ясно различие в ценности Я высшего и низшего. Это отличие обычно строго проводится Достоевским.

** Вопрос о месте автора, о роли автора-рассказчика, об авторских идеях в отличие от идей героев и не может быть даже кратко здесь затронут.

выражения двойничества, или нескольких столкнувшихся голосов и сознаний. В этом его заслуга, но в этом и односторонность работы.

1931





Г. ВОЛОШИН

Пространство и время у Достоевского

<фрагмент>

...Стремление Достоевского к сосредоточению действия и ограниченному пространству отмечено лишь немногими его исследователями и как-то вскользь. Так Вяч. Иванов в своей статье «Роман-трагедия»¹, отмечая это стремление, видит в нем простое перенесение сценической техники в роман*.

Сравнение романа Достоевского с трагедией, в свое время весьма распространенное**, подверглось в последнее время основательному пересмотру. Справедливо указывает М. Бахтин***, что роман-трагедия, в сущности говоря, является своего рода художественным гибридом. <...>

Между тем загадка географии и хронологии Достоевского заслуживает более пристального внимания уже потому, что она является ключом к сложному строению его романов².

Нельзя не отметить, что Бахтин в цитированной уже книге понял это. «Основной категорией видения Достоевского, — говорит он, — было не становление, а сосуществование и взаимодействие». И далее: «Разобраться в мире значило для него — помыслить все его содержания как одновременные и угадать их соотношение в разрезе одного момента». Но как преодолеть время во времени? Бахтин отвечает: «Быстрота действия — единственный способ преодолеть время во времени».

Эти ценные соображения Бахтин, однако, ослабляет тем, что приводит их для доказательства своей основной мысли и «о по-

* *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Рус. мысль. 1911. № 5—6 и в сб. автора «Борозды и межи» (М., 1916. С. 3—60).

** См., напр.: *Булгаков С. Н.* Русская трагедия // Рус. мысль. 1914. IV, V¹.

*** *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929.

лифоничности романа» Достоевского. Бахтин находит, что «каждому герою Достоевского мир дан в особом аспекте, соответственно которому и конструируется его изображение». В том-то и дело, что это неверно. Мир героев Достоевского, в отличие от Толстого *, поразительно однообразен, потому что внешнее он проводит через определенные психические состояния, кстати будет заметить, немногочисленные и повторяющиеся у разных героев (сон, бред, эпилепсия, раздвоение личности, ясновидение — все эти психические состояния можно встретить почти в каждом произведении Достоевского). И как убедительно показал А. Л. Бем ** и в цитированной выше статье «Драматизация бреда», «Достоевский переносил в свои произведения самый механизм своих душевных видений».

1933



* См. об этом в статье М. Алданова: П. Н. Муратов. Эгерия // Современ. записки. 1923. № XV.

** Бем А. Л. Тайна личности Достоевского // Православие и культура. Берлин, 1923.



В. Л. КОМАРОВИЧ

Новые проблемы изучения Достоевского: 1925—1930. Часть 2

<фрагмент>

Книга М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (Л.: Прибой, 1929), аналогично рассмотренным выше, дает «общую концепцию того нового типа романа, который создал Достоевский»; она посвящена анализу «художественной структуры его романов (с. 4). Анализ и в этой книге «ограничивается лишь теоретическими проблемами», хотя отказ от исторической точки зрения на поэтику не возводится автором в принцип. «Напротив, мы полагаем, что каждая теоретическая проблема непременно должна быть ориентирована исторически», — утверждает автор, тем самым давая читателю необходимую установку для восприятия и оценки своего подхода. «Тезис» Бахтина, который он — совершенно так же, как П. Попов — свой, считает «ключом романов Достоевского» (с. 25), тем не менее диаметрально противоположен воззрению Попова¹. В романах Достоевского Бахтин, видит не «одно-единственное сознание», а наоборот — «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинную полифонию полноценных голосов», «множественность полноправных сознаний» (с. 8, 9). Это — исходный пункт Бахтина при определении признаков литературного жанра у Достоевского. «Достоевский — творец полифонического романа» (с. 9); «...все элементы романной структуры у Достоевского глубоко своеобразны; все они определяются тем новым художественным заданием, которое только он сумел поставить и разрешить во всей его широте и глубине: заданием построить полифонический роман и разрушить сложившиеся формы европейского в основном монологического (или гомофонического) романа» (с. 10).

Своему пониманию художественной действительности в романах Достоевского Бахтин противопоставляет разнообразные попытки «монологизировать», как он выражается, «этот мир полных правовых субъектов». Не психологический документ и не диалектика «идей», мыслей, отвлеченных теоретических положений, доступных одному сознанию (автора), существенны для полифонического романа, а «взаимодействие нескольких неслиянных сознаний». «Мир Достоевского глубоко персоналистичен» (с. 13), но не в смысле высокой этической оценки человеческой личности в идеологии самого Достоевского, а в том смысле, что Достоевский «умел ее объективно-художественно увидеть и показать как другую, чужую личность, не делая ее лирической, не сливая с ней своего голоса и в то же время не низводя ее до опредмеченной психической действительности» (с. 19). Этому соответствует «персонализм понимания идеи у Достоевского». Роман Достоевского по своему художественному заданию «многоакцентен и ценностно противоречив; противоречивые акценты скрещиваются в каждом слове его творений» (с. 23). Роман Достоевского диалогичен в смысле «последней диалогичности, т. е. диалогичности последнего целого»: «все в нем строится так, чтобы сделать диалогическое противостояние безысходным» (с. 27), и потому «тщетно искать в нем системно-монологическую, хотя бы и диалектическую, философскую завершенность, и не потому, что она не удалась автору, но потому, что она не входила в его замыслы» (с. 49). По Бахтину, «ключ» к пониманию структуры романа Достоевского — «полифония», которая заключается, в конечном счете, в «множественности не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров — сознаний» (с. 25).

В этом состоит существенный момент выставленного в первой главе тезиса. В последующих главах осуществляется его обоснование. «Мы остановимся, — говорит Бахтин в начале второй главы, — последовательно на трех моментах нашего тезиса: на относительной свободе и самостоятельности героя и его голоса в условиях полифонического замысла, на особой постановке идеи в нем и, наконец, на новых принципах связи, образующих целое романа (с. 53). Таким образом, полифония в романах Достоевского обусловлена, в первую очередь, особой постановкой героя в этих романах. Свообразие постановки героя Бахтин видит в том, что герой Достоевского дан не с точки зрения «твердого и устойчивого образа», чья «социологическая и характерологическая типичность», чей «habitus»² и «душевный облик» отвечали бы на вопрос: «кто он?», но именно с точки зрения его собственного самосознания, отчетливо отделенного от каких бы то ни было

интенций автора. «Мы видим не кто он есть, а как он осознает себя, наше художественное видение оказывается уже не перед действительностью героя, а перед чистой функцией осознания им этой действительности. <...> Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниканский переворот, сделав моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением» (с. 55—56). В нем, этом новом типе героя «полифонического романа», «все устойчивые, объективные качества героя» оказываются всего лишь «объектом рефлексии» для него самого, в качестве «предмета его самосознания» (с. 54). Вместо слова автора о своем герое мы находим у Достоевского «слово героя о себе самом и о своем мире» (там же). Бахтин видит в этой своеобразной позиции героя у Достоевского не просто художественную черту, которая располагается как бы в одной плоскости с другими особенностями героя, а константную норму «полифонического романа» вообще, так что «самосознание, как художественная доминанта в построении героя, уже само по себе достаточно, чтобы разложить монологическое единство художественного мира» и тем самым обусловить «полифонию», т. е. «множественность не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров — сознаний» (с. 25). Но только при том условии, что «акценты самосознания героя действительно объективированы» и что «в самом произведении дана дистанция между героем и автором». По Бахтину, Достоевский достигает этого специфическими средствами своего стиля.

Посмотрим теперь, на каком, собственно, материале Бахтин демонстрирует все эти свои утверждения. Начиная с первой страницы книги, в ней постоянно говорится о «художественной структуре» именно «нового типа романа», о «полифоническом романе», т. е. о структурных признаках тех пяти романов Достоевского, которым посвятили свои критические исследования Вяч. Иванов и другие, притом что Бахтин упорно с ними со всеми полемизирует. Казалось бы, ясно, что именно эти пять романов Бахтин должен использовать как материал для демонстрации неоспоримого превосходства открытых им норм «полифонического романа». Но как раз этого у Бахтина и нет. «Самосознание как художественная доминанта в построении героя», первый и явно важнейший из трех моментов защищаемого Бахтиным тезиса, демонстрируется на ранних повестях Достоевского (собственно, на материале «Бедных людей», с. 55—57), далее в связи с «Записками из подполья» (с. 59—63) и, наконец, на примере «Предисловия» Достоевского к его повести «Кроткая» (с. 65—67); какие-либо другие произведения романиста ни разу не упо-

минаются во второй главе книги; тем не менее общие выводы ориентированы на объяснение «структуры романа». Не означает ли отмеченный факт, что применимость общих положений Бахтина существенно ограничена непосредственным материалом его книги? Б<ахтин> справедливо говорит, что вместо «бедного чиновника» у Гоголя в «Бедных людях» появляется «самосознание бедного чиновника»; прав Бахтин и тогда, когда указывает, что о герое «Записок из подполья» «нам буквально нечего сказать, чего он не знал бы уже сам»; наконец, соответствует фактам также утверждение Бахтина, что Достоевский «положил в основу своей повести «Кроткая» открытие героем «правды собственного сознания». Но спрашивается, какое все это имеет отношение к структуре романа», поскольку ведь ни одно из названных произведений не принадлежит к «романам» Достоевского. А из этих последних ни один не упоминается. Между тем вряд ли структурные особенности больших романов можно показать на «Бедных людях», на «Записках из подполья» или на «Кроткой». Бахтин не ставит этот вопрос, он без всяких колебаний переносит свои наблюдения, сделанные на основе анализа трех повестей Достоевского, на проблему постановки героя у Достоевского вообще в условиях «полифонического романа». Если мы хотим указать те пределы, в границах которых выводы Бахтина все же имеют научную ценность, то в первую очередь установлению подлежит (причем, высказывания Достоевского, в предисловии к «Кроткой», здесь, действительно, кое-что тоже проясняют) специфическое, но лежащее за пределами поэтики его больших романов единство литературного жанра, определившего структуру если не третьего, то во всяком случае второго из рассматриваемых Бахтиным в этой главе произведений. Сам Достоевский в предисловии к «Кроткой» указывает, где следует искать образец, легший в основу построения его повести, кто «употребил почти такой же прием» и какая, следовательно, литературная традиция не только «Кроткой», но и «Записок из подполья» является основанием той самой «художественной доминанты в построении героя», которую Бахтин, независимо от этой традиции, хочет приписать полифоническому роману. Указание Достоевского на шедевр В. Гюго, «Le dernier jour d'un condamné», полностью объясняет, почему композиционный прием в «Кроткой», так же, как и в «Записках из подполья», — это один и тот же прием. «Записки из подполья», как об этом свидетельствует первоначальное заглавие повести — «Исповедь», теснейшим образом связаны, подобно «Кроткой» и «шедевр» В. Гюго, с западноевропейской традицией исповеди, точно так же как «Бедные люди» опираются на тра-

диции западноевропейского эпистолярного романа. На исторической почве как той, так и другой традиции, даже если оставить в стороне Достоевского, «самосознание» героя едва ли является доминантой его изображения. Наблюдения Бахтина над «Записками из подполья» и «Кроткой» во второй главе его книги доказывают только то, что Достоевский использовал традиционные формы литературного жанра исповеди. Правда, Достоевский включил эти формы в структуру своих больших романов. Но в каком объеме они там использованы, какие новые и своеобразные функции они там выполняют, — этого Бахтин тоже не объясняет. Совершенно очевидно, что его выводы не применимы к большим романам Достоевского и их построению в той общей нормативной формулировке, какую Бахтин придал своим выводам. Допустимо ли, к примеру, утверждать, что смысловая точка зрения «третьего», в зоне которой строится устойчивый образ героя (с. 70), в случае Раскольников или Рогожина принципиально устранена? или, скажем, что мы «не видим, а слышим» Ставрогина, потому-де, что «герой Достоевского не образ, а полновесное слово, чистый голос» (с. 63). Как раз Ставрогина-то мы и видим (опущенная при издании романа глава «У Тихона» здесь не в счет), мы видим «его великолепные позы», которые не имеют ничего общего с исповедью и «чистым голосом» этого героя, но «так же естественно и инстинктивно красивы», по точному наблюдению С. Аскольдова, «как позы льва или тигра» (см. сборник «Достоевский», том 11, с. 24)³. Каким образом, если не благодаря позиции автора, эти позы «хранящего молчание» героя могли быть созданы? Или скажем, духовный облик Мышкина, который, как известно, возник, по признанию самого Достоевского, из необходимости «создать образ»: разве он, Мышкин, показан нам всего лишь как «объект рефлексии самого героя», в качестве «предмета его самосознания» (цит. соч. Бахтина, с. 54)? Как раз наоборот: лишь только в двух-трех случаях-исключениях Мышкин является в романе объектом собственной рефлексии; вообще же к нему применима формула, прямо противоположная формуле Бахтина: почти все, что мы знаем о Мышкине, начиная с названия романа, где он фигурирует, до эпилога, сам Мышкин о себе не знает, т. е. его образ строится независимо от его «самосознания». А Раскольников? Разве, например, он не знает, почему он отправлен в ссылку и разве это не «прямое интенциональное слово» (по терминологии Бахтина)? Как начинается, так и завершается это введение в «историю постепенного обновления человека». Тем самым уже первый из пунктов тезиса Бахтина (о позиции героя в романе) можно считать приемлемым лишь с очень

существенными ограничениями, которые лишают этот тезис доказательной силы.

Этим моментом, однако, определяется и судьба второго пункта тезиса Бахтина: о месте идеи в художественном мире Достоевского (глава 3). В той мере, в какой герой Достоевского для Бахтина — это всегда лишь «самосознание героя», его собственный «чистый голос» вне поля зрения автора, точно так же и «идея» в романах Достоевского связана со «словом героя о себе самом»: она лишена ценностного акцента автора, так что «ни идеологический лейтмотив, ни идеологический вывод, превращающие свой материал в объект, невозможны в этом мире субъектов» (с. 93). Несостоятельность исходного пункта концепции Бахтина (о герое) делает таким же несостоятельным и опирающийся на эту предпосылку вывод (об идее). Равным образом, как герой Достоевского не исчерпывается своим «исповедальным словом», точно так же и «художественная функция» идеи Достоевского иная, чем это выглядит у Бахтина. Ни сам герой, ни владеющая им «идея» не замыкаются у Достоевского в «самосознании» героя, якобы изолированном от авторской оценки; нет, герой и идея в основном сохраняют свою окончательную завершенность (и, соответственно, авторскую оценку) в совершенно иной сфере, в сфере художественно-объективных событий — катастроф. Эту сферу художественной действительности в романах Достоевского, правда, неоднократно упоминает и Бахтин, но всегда лишь между прочим. И все, что он говорит об этом, либо противоречиво, либо неточно. Чаще всего Бахтин говорит о «событийном взаимодействии» нескольких внешне не связанных между собою личностей или сознаний (романных героев). Однако важнейшая функция катастрофы в «романной структуре» Достоевского — другая: катастрофа у Достоевского вовсе не «взаимодействие сознаний», а результат, итог этого взаимодействия и в этом смысле — завершающая оценка или указание на конечный вывод автора. Вообще, функция катастрофы в структуре романа Достоевского — область, которую Бахтин оставил без внимания (то, что он говорит в четвертой главе первой части своей книги о «функции авантюрного сюжета», не имеет к этому прямого отношения). Эту область, которая является определяющей для поэтики романов Достоевского, читатель должен иметь в виду, чтобы в полной мере суметь оценить всю односторонность выводов как в первой, так и во второй части книги Бахтина.

Во второй части «Слово у Достоевского» Бахтин дает стилистический анализ различных форм изображенного или, как Бахтин называет его, «двуголосого» (ориентированного на чужое)

слова; это — стилизация, рассказ рассказчика, различные способы пародирования чужого слова или полемики с ним. Наличие всех этих разновидностей слова героя у Достоевского констатируется для того, чтобы в конечном итоге оправдать основной тезис книги. Но как и в первой части, тезис этот здесь опирается на произвольно привлеченный материал и далеко не соответствует фактической иерархии стилистических разновидностей слова в больших романах Достоевского. Не вдаваясь в частности, отметим только важнейшие пункты, связанные с художественной функцией катастрофы в них.

«У Достоевского почти нет слова без напряженной оглядки на чужое слово», — утверждает Бахтин (с. 133), желая этим сказать, что у Достоевского отсутствует «прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово, как выражение последней смысловой инстанции говорящего» (с. 127). Это утверждение служит также решающим доказательством основополагающего тезиса всей книги, согласно которому «в произведениях Достоевского нет окончательного, раз и навсегда определяющего слова. Поэтому и нет твердого образа» (с. 212); нет в романах Достоевского и идеи, которая не теряла бы своей объективной значимости в изолированном самосознании героя. Чтобы вполне убедиться в прямо противоположном, т. е. в том, что на стадиях завершения своего художественного бытия «идея» у Достоевского освобождается от «чистого голоса» своего носителя, и сам носитель идеи (т. е. герой) находит обыкновенно свое завершение в прямом (а не в «двуголосом») слове автора, Бахтину нужно было бы внимательно проанализировать композиционную функцию катастрофы в «романной структуре» Достоевского и учесть тот тип слова, который ей соответствует.

Отметим здесь одну из типических катастроф у Достоевского: («Преступление и наказание», часть шестая, глава VIII): «И до того уже задавила его безвыходная тоска и тревога всего этого времени, но особенно последних часов, что он так и ринулся в возможность этого цельного, нового, полного ощущения. Каким-то припадком оно к нему вдруг подступило: загорелось в душе одною искрой и вдруг, как огонь, охватило всего. Все разом в нем размягчилось, и хлынули слезы. Как стоял, так и упал он на землю...

Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился другой раз».

К какому типу слова принадлежит этот отрывок по классификации Бахтина? Разумеется, к первому. И чем реже выступает у

Достоевского это «прямое слово» автора, тем многозначительнее и весомее его акцент.

Так, почти всегда у Достоевского показаны и подчеркнуты катастрофы. Ганя Иволгин перед запылившимся в камине пакетом принадлежащих ему банкнот («Идиот», часть первая, глава XVI) или Настасья Филипповна после своей «инфернальной» победы над Аглаей с оставшимся на ее стороне Идиотом (там же, часть четвертая, глава VIII) отмечены этим «прямым» словом автора. Даже там, где можно, кажется, ожидать, полного господства «двуголосого» слова, именно в форме *Ich-Erzählung*, налицо полновесное слово автора, которое выступает как бы за спиной рассказчика в тот момент, когда приближается катастрофа. Кто же, как не сам автор, сообщает, например: «Образ раскололся ровно на два куска», как только последнее слово героя (Версилова) о себе самом нашло свое завершение в соответствующей катастрофе («Подросток», часть третья, глава X, раздел 2)⁴. И наконец, образ «героя» («моего героя») в «Братьях Карамазовых» Достоевского находит окончательное завершение вследствие прямой интенции автора («Пал он на землю слабым юношей» и т. д. в главе «Кана Галилейская»).

Бахтин не дает никакого обоснования формы «полифонического» романа; остается впечатление, что он только пытается остроумно проиллюстрировать свой тезис о новом романном построении. Но если пристальнее взглянуть в аргументацию Бахтина, то мы увидим, что говорит он, собственно, не о «художественной структуре» романа Достоевского как целом, а только о традициях одного из синтезированных в романное целое литературных жанров. И в этих ограниченных пределах у Бахтина можно найти очень много ценного. Вне указанных ограничений наблюдения и выводы его книги повисают в воздухе, они не применимы к поэтике больших романов Достоевского.

Ошибки Бахтина и Попова симптоматичны. Оба эти исследователя по-разному ищут «ключ» к построению романа у Достоевского; при этом, однако, они оставляют без внимания историческую перспективу созданного Достоевским литературного жанра, и их диаметрально противоположные, но равно необоснованные тезисы доказывают лишь то, насколько велика необходимость ретроспективного исторического изучения построения романов Достоевского.





Д. И. ЧИЖЕВСКИЙ

Новые книги о Достоевском

<фрагмент>

М. БАХТИН. ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО.
Изд. 2-е, переработанное и дополненное. Москва, 1963

<...> Книга Бахтина вышла в 1929 году и была высоко оценена исследователями, но вскоре стала «библиографической редкостью» (как отмечает сейчас издательство). Это случилось потому, что книга оказалась «формалистической» — и хотя никто точно не понимал, что такое «формализм» и где его границы, но блестящая книга исчезла и не только не переиздавалась, но и не цитировалась, как не соответствующая официальным «нормам».

Содержание книги Бахтина может быть в общих чертах изложено как попытка характеризовать своеобразие романов Достоевского, создавшего и разработавшего, по мнению Бахтина, новую форму романа: «полифонический роман». Полифония (порусски «многоголосье») романов Достоевского была замечена некоторыми исследователями, но охарактеризована не совсем правильно, как «театральность» («роман-трагедия», по Вячеславу Иванову). Между тем роман, конечно, в существе своем отличается от совершенно иного литературного жанра — театрального произведения. Бахтин видит «полифонию» романов Достоевского в том, что автор уделяет каждому действующему лицу особую «точку зрения на мир и на самого себя» (лучше сказать: «на человека вообще»), а сам отходит в тень и пытается как можно полнее и ярче передать в романе эту «точку зрения», не внося своих собственных взглядов и мнений. Достоевский «дает слово» своим героям, которые выступают перед читателем как «люди идеи», т. е. носители определенных, своих идей. В отличие от подавляющего большинства писателей (Бахтин, как кажется,

несколько преувеличивает своеобразие Достоевского), Достоевский не пытается давать этим идеям своих героев положительной или отрицательной оценки. Все его герои «равноправны» перед лицом автора и читателей — и даже «перед лицом истины».

Мы не будем излагать конкретных анализов композиционных приемов, языка и стиля произведений Достоевского: этим анализам посвящена большая часть книги. Именно «равноправием» героев Достоевского «перед лицом истины» и объясняется тот странный факт, что исследователи идеологии Достоевского характеризуют его мировоззрение на основе высказываний самых различных его героев: от старца Зосимы и Алеши Карамазова до Ивана Карамазова и даже «человека из подполья»! Пожалуй, только «мировоззрение» Смердякова не было использовано для характеристики взглядов Достоевского. Мнения Бахтина, как видим, до некоторой степени соприкасаются со взглядами Н. С. Трубецкого, изложенными в его статьях о Достоевском, печатавшихся в «Новом журнале»¹.

Конечно, и Бахтин не отрицает наличия у Достоевского системы его собственных взглядов, но источником их изучения должны быть статьи и письма Достоевского. Отметим, что статьи Достоевского доступны большинству читателей лишь отчасти (т. е. только те, которые были включены в старое «Собрание сочинений» и перепечатывались в Берлинском и Парижском изданиях, изданные же еще перед Первой мировой войной Л. Гроссманом сейчас почти забыты), первые три тома писем, вышедшие в 1935 г., тоже имеются только в немногих научных библиотеках Европы и Америки. Было бы преувеличением утверждать, что Достоевский никогда не высказывает своего отношения к взглядам героев: он позволяет себе иногда намекнуть на свое отрицательное отношение, например, к взглядам Шигалева в «Бесах» или Фетюковича в «Братьях Карамазовых». Но он всегда пытается показать нам «идеи» всех своих героев в возможно более ярком и последовательном выражении: в этом его сила как художника и в этом же тайна его успеха и влияния в мировой литературе. В России, конечно, не было таких ярких представителей «просвещения» (так я называю вместе с В. В. Зеньковским мировоззрение русских «шестидесятников», дожившее, кстати, до наших дней)², как Раскольников, Шигалев, Кириллов и Иван Карамазов. Бахтин показывает, какими средствами Достоевскому удается создание таких образов.

Книга Бахтина, конечно, не выясняет всех проблем стилистики Достоевского. Новое издание его книги подверглось неко-

торым (несущественным) сокращениям, дополнения незначительны и довольно «случайны». Книга заслуживает не только чтения, но и внимательного изучения поставленных в ней проблем.

1962





Юлия КРИСТЕВА

Бахтин, слово, диалог и роман

Эффективность научных методов в сфере гуманитарного знания всегда подвергалась сомнению; поразительно, однако, что мы впервые наблюдаем, как это сомнение возникает на уровне тех самых структур, которые служат предметом изучения и подчиняются иной, нежели научная, логике. Дело идет о такой логике языка (и а fortiori языка поэтического), которая выявляется с помощью «письма» (я имею в виду литературу, делающую ощутимым сам процесс выработки поэтического смысла как *динамической граммы*). Тем самым перед литературной семиологией открываются две возможности: либо обречь себя на безмолвие, отказавшись от любых суждений, либо попытаться продолжить усилия с тем, чтобы выработать модель, изоморфную этой «иной» логике — логике производства поэтического смысла, которая и находится в центре нынешней семиологии.

Перед сходной альтернативой оказался в свое время и русский формализм, вдохновляющий ныне аналитиков-структуралистов, однако вмешательство вненаучных и внелитературных обстоятельств положило конец формалистическим изысканиям. Тем не менее исследования продолжались; совсем недавно увидели свет работы *Михаила Бахтина* — ярчайшее событие и одна из наиболее мощных попыток преодоления формальной школы. Чуждый технической строгости, характерной для лингвистов, обладая вдохновенной, а временами и просто пророческой манерой письма, Бахтин ставит коренные для современной структурной нарратологии проблемы, что и придает актуальность его текстам, к созданию которых он приступил около 40 лет тому назад. Будучи не только «ученым», но и писателем по призванию, Бахтин одним из первых взамен статического членения текстов предложил такую модель, в которой литературная структура не *наличествует*, но *вырабатывается* по отношению к другой структу-

ре. Подобная динамизация структурализма возможна лишь на основе концепции, рассматривающей «литературное слово» не как некую точку (устойчивый смысл), но как место пересечения текстовых плоскостей, как диалог различных видов письма — письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом.

Вводя представление о *статусе слова* как минимальной структурной единицы, Бахтин тем самым включает текст в жизнь истории и общества, в свою очередь рассматриваемых в качестве текстов, которые писатель читает и, переписывая их, к ним подключается. Так диахрония трансформируется в синхронию, и в свете этой трансформации *линейная* история оказывается не более чем одной из возможных *абстракций*; единственный способ, которым писатель может приобщиться к истории, заключается в том, чтобы преодолеть эту абстракцию с помощью процедуры письма-чтения, т. е. создавая знаковую структуру, которая либо опирается на другую структуру, либо ей противостоит. История и этика пишутся и читаются в текстовых инфраструктурах. Отсюда следует, что многозначное и многообразно обусловленное поэтическое слово следует логике, превышающей логику кодифицированного дискурса и способной воплотиться лишь на периферии официальной культуры. Вот почему, впервые исследовав эту логику, Бахтин пытается обнаружить ее корни в карнавале. Карнавальский дискурс ломает законы языка, охраняемые грамматикой и семантикой, становясь тем самым воплощенным социально-политическим протестом, причем речь идет вовсе не о подобию, а именно о тождестве протеста против официального лингвистического кода, с одной стороны, и протеста против официального закона — с другой.

СЛОВО В ТЕКСТОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Определение специфического статуса слова в различных жанрах (или текстах) в качестве означающего по отношению к различным способам (литературного) мышления ставит поэтический анализ в самый центр современного гуманитарного знания — туда, где происходит пересечение языка (действительной практики мысли *) и *пространства* (единственного измерения,

* Ср.: «...язык есть практическое, существующее и для других людей и лишь тем самым существующее и для меня самого, действительное сознание...» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 3. С. 29).

где значение возникает за счет совмещения различий). Понять статус слова значит понять способы сочленения этого слова (как семического комплекса) с другими словами предложения, а затем выявить те же самые функции (отношения) на уровне более крупных синтагматических единиц. В свете такой — пространственной — концепции поэтического функционирования языка необходимо прежде всего определить все три измерения текстового пространства, в котором происходит оперирование различными семическими комплексами и поэтическими синтагмами. Эти измерения суть: субъект письма, получатель и внеположные им тексты (три инстанции, пребывающие в состоянии диалога). В этом случае статус слова * определяется: а) *горизонтально* (слово в тексте одновременно принадлежит и субъекту письма, и его получателю) и б) *вертикально* (слово в тексте ориентировано по отношению к совокупности других литературных текстов — более ранних или современных).

Однако сам будучи не чем иным, как дискурсом, получатель также включен в дискурсивный универсум книги. Он, стало быть, сливается с тем другим текстом (другой книгой), по отношению к которому писатель пишет свой собственный текст, так что горизонтальная ось (субъект—получатель) и ось вертикальная (текст—контекст) в конце концов совпадают, обнаруживая главное: всякое слово (текст) есть такое пересечение других слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст). У Бахтина, впрочем, разграничение этих двух осей, называемых им, соответственно, *диалогом* и *амбивалентностью*, проведено недостаточно четко. Однако в данном случае недостаток строгости следует скорее рассматривать как открытие, впервые сделанное Бахтиным в области теории литературы: любой текст строится как мозаика цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие *интертекстуальности*, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум *двойному* прочтению.

Итак, статус слова как минимальной единицы текста является не только *медиатором*, связывающим структурную модель с

* В настоящее время Бахтин работает над книгой о «жанрах речи», определяемых на основе статуса слова (см.: Вопросы литературы. 1965. № 8). В данной статье мы можем прокомментировать лишь некоторые его идеи в той мере, в какой они соотносятся со взглядами Ф. де Соссюра (*Anagrammes // Mercure de France. Fev. 1964*) и открывают новый подход к литературным текстам.

ее культурным (историческим) окружением, но и *регулятором*, управляющим процессом перехода диахронии в синхронию (в литературную структуру). Само понятие «статус» уже наделяет слово пространственными характеристиками: оно функционирует в трех измерениях (субъект—получатель—контекст) как совокупность семиотических элементов, находящихся в *диалогических* отношениях, или же как совокупность *амбивалентных* элементов. Отсюда следует, что задача литературной семиологии должна состоять в том, чтобы установить такие формальные операции, при помощи которых можно было бы описать различные способы сочленения слов (или синтагматических последовательностей) в диалогическом пространстве текстов.

Таким образом, описание специфического функционирования слов в различных литературных жанрах (или текстах) требует *металингвистического* подхода и предполагает: 1) представление о литературном жанре как о многосоставной семиологической системе, которая «означает под языком, но никогда помимо него» *; 2) оперирование такими крупными единицами, как дискурсы-фразы, реплики, диалоги и т. п., что правомерно с точки зрения принципа семантического развертывания, хотя и не требует обязательного следования лингвистической модели. Мы, следовательно, можем выдвинуть и попытаться доказать гипотезу, согласно которой *всякая эволюция литературных жанров есть бессознательная объективация лингвистических структур, принадлежащих различным уровням языка*. Роман, в частности, объективирует языковой диалог **.

СЛОВО И ДИАЛОГ

Уже русских формалистов занимала мысль о «языковом диалоге». Настаивая на диалогическом характере языкового обще-

* См.: *Барт Р.* Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 115. — *Прим. пер.*

** В самом деле, представители структурной семантики, определяя лингвистическую основу дискурса, отмечают, что «развертывающаяся синтагма считается эквивалентной более простой, нежели она, коммуникативной единице синтаксиса», и определяет *развертывание* как «один из наиболее важных аспектов функционирования естественных языков» (*Greimas A. J.* *Semantique structurale*. P. 72). Таким образом, именно в механизме развертывания мы усматриваем теоретический принцип, позволяющий изучать структуру жанров как экстериоризацию структур, имманентных языку как таковому¹.

ния*, они полагали, что монолог, будучи «зачаточной формой *общего языка*»**, вторичен по отношению к диалогу. Некоторые из них проводили границу между монологической речью, подразумеваемой «адекватность выражающих средств данному психическому состоянию»***, и сказом как «художественной имитацией монологической речи»****. Из подобных представлений исходит и Эйхенбаум в знаменитой статье о гоголевской «Шинели»², где говорится о том, что текст Гоголя установлен на устную форму повествования и соответствующие ей языковые особенности (интонация, синтаксическое построение устной речи, соответствующая лексика и пр.). Выделяя два рода сказа, *повествующий* и *воспроизводящий*, и исследуя их соотношение, Эйхенбаум не учитывает, однако, что в большинстве случаев автор сказа, прежде чем обратиться к устной речи, обращается к речи другого, а уж отсюда, как следствие, к его устной речи*****.

Для Бахтина граница между диалогом и монологом значит неизмеримо больше, нежели для формалистов. Она не совпадает с границей между *воспроизведением* и *повествованием* (диалогом и монологом) в том или ином рассказе или пьесе. У Бахтина диалог может быть вполне монологичным, а то, что принято называть монологом, на поверку нередко оказывается диалогом. Для него эти понятия относятся к языковой инфраструктуре, подлежащей изучению со стороны *семиологии* литературных текстов — семиологии, которая, не довольствуясь ни методами линг-

* Будде Е. Ф. К истории великорусских говоров. Казань, 1896.

** Щерба Л. В. Восточно-лужицкое наречие. Пг., 1915.

*** Якубинский Л. П. О диалогической речи // Русская речь. Пг., 1923. Вып. 1. С. 144.

**** Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике // Поэтика. Л., 1926. Вып. 1. С. 33.

***** Похоже, что явление, упорно именуемое «внутренним монологом», — это наиболее подходящий способ, с помощью которого целая цивилизация переживает себя как самотождественность, как организованный хаос и в конечном счете как трансценденцию. Между тем этот «монолог» невозможно обнаружить нигде помимо текстов, симулирующих воссоздание пресловутой психологической реальности, именуемой «поток сознания». Это значит, что «внутренний мир» западного человека возникает как результат ограниченного набора литературных приемов (исповедь, психологически связанное речевое высказывание, автоматическое письмо). Можно сказать, что в известном отношении «коперниканская» революция Фрейда (открытие расщепленности субъекта), обосновав радикальную внеположность субъекта по отношению к языку, покончила с самой фикцией внутреннего *голоса*³.

вистики, ни данными логики, вместе с тем должна строиться исходя из них. «Лингвистика изучает сам “язык” с его специфической логикой в его *общности*, как то, что *делает возможным* диалогическое общение, от самих же диалогических отношений лингвистика последовательно отвлекается». «Диалогические отношения не сводимы и к отношениям логическим и предметно-смысловым, которые *сами по себе* лишены диалогического момента. Они должны облечься в слово, стать высказываниями, стать выраженными в слове позициями разных субъектов, чтобы между ними могли возникнуть диалогические отношения». «Диалогические отношения совершенно невозможны без логических и предметно-смысловых отношений, но они не сводятся к ним, а имеют свою специфику» (ПнД).

Всячески подчеркивая различие между диалогическими и собственно языковыми отношениями, Бахтин вместе с тем указывает, что отношения, структурирующие повествование («автор—персонаж»; мы могли бы добавить: «субъект высказывания—процесса—субъект высказывания—результата») становятся возможными лишь потому, что диалогичность внутренне присуща языку как таковому. Хотя Бахтин и не объясняет, в чем состоит эта двойственность языка, он все же подчеркивает, что «диалогическое общение и есть подлинная сфера *жизни языка*». Сегодня мы умеем выявлять диалогические отношения на нескольких языковых уровнях — на уровне *комбинаторной* диады язык/речь, а также в системах языка (коллективный, монологический договор; система взаимосоотнесенных ценностей, актуализирующихся в диалоге с другим) и в системах речи («комбинаторной» по своей сути, являющейся не продуктом свободного творчества, но неким индивидуализированным образованием, возникающим на основе знакового обмена). «Двойственная природа языка» * была продемонстрирована и на другом уровне (сопоставимом с амбивалентным пространством романа): язык синтагматичен (реализуется через «протяженность», «наличие» и «метонимию») и в то же время систематичен (предполагает «ассоциативность», «отсутствие» и «метафору»). Интересно было бы подвергнуть лингвистическому анализу диалогическое взаимодействие этих двух языковых осей как основу романной амбивалентности. Укажем, наконец, на двойные, взаимоналагающиеся структуры, присутствующие в дихотомии код/сообщение (см.: *Jakobson R.*

* См.: *Якобсон Р.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. — *Прим. пер.*

Essais de linguistique generale. Chap. 9 *) и позволяющие уточнить бахтинское представление о диалогизме как о свойстве, имманентном языку.

Понятие «речь» у Бахтина соответствует тому явлению, которое Бенвенист обозначает как дискурс, имея в виду «язык, практикуемый индивидом». Говоря словами самого Бахтина, «логические и предметно-смысловые отношения, чтобы стать диалогическими <...>, должны воплотиться, то есть должны войти в другую сферу бытия: стать словом, то есть высказыванием, и получить *автора*, то есть творца данного высказывания» (ПнД). Вместе с тем для Бахтина, отпрыска революционной России, поглощенной социальными проблемами, диалог — это не только язык, практикуемый субъектом, это еще и письмо, в котором прочитывается голос другого (причем у Бахтина нет и намек на Фрейда).

Итак, бахтинский «диалогизм» выявляет в письме не только субъективное, но и коммуникативное, а лучше сказать, *интертекстовое* начало; в свете этого диалогизма такое понятие, как «личность — субъект письма», начинает тускнеть, чтобы уступить место другому явлению — *амбивалентности письма*.

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ

Выражение «амбивалентность» предполагает факт включенности истории (общества) в текст и текста — в историю; для писателя это одно и то же. Упомянув о «двух голосах», скрещивающихся в сказе, Бахтин хочет сказать, что всякое письмо есть способ чтения совокупности предшествующих литературных текстов, что всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону (так, полифонический роман, по Бахтину, вбирает в себя карнавал, тогда как роман монологический рассматривается как продукт подавления той литературной структуры, которую, имея в виду ее диалогизм, Бахтин называет «мениппеей»). Рассмотренный под таким углом зрения, текст не может подлежать ведению одной только лингвистики. Бахтин говорит о необходимости науки, называемой им *металингвистикой*, которая, взяв за основу собственно языковой диалогизм, сумеет описать межтекстовые отношения, т. е. те самые

* В рус. переводе см.: *Якобсон Р. О.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972. — *Прим. пер.*

отношения, которые в XIX в. именовали «социальным содержанием» или нравственным «смыслом» литературы. Лотреамону хотелось писать, потому что он стремился подчинить мир идеалу *высокой нравственности*. На практике же эта нравственность обернулась созданием амбивалентных текстов: и «Песни Мальдорора», и «Стихотворения» — это непрерывный диалог со всей совокупностью предшествующих литературных текстов, неутихающий спор с более ранними видами письма. Вот почему диалог и амбивалентность оказываются единственным способом, позволяющим писателю подключиться к истории, следуя при этом амбивалентной морали — морали отрицания, выступающего в форме утверждения.

Диалогизм и амбивалентность позволяют сделать один важный вывод. Как во внутреннем пространстве отдельного текста, так и в пространстве многих текстов поэтический язык по сути своей есть «двойкость». Поэтическая программа, о которой говорит Соссюр (в «Анаграммах»), располагается в интервале от *ноля* до *двух*. В этом пространстве «единица» (положительное утверждение, «истина») попросту не существует. Это означает, что ни утверждение, ни определение, ни знак «=», ни само понятие знака, предполагающее вертикальный срез по линии «означающее—означаемое», не приложимы к поэтическому языку, который есть не что иное, как бесконечное множество сцеплений и комбинаций элементов.

Понятие *знака* (означающее—означаемое), будучи продуктом научной абстракции (тождество—субстанция—причина—цель, структура индоевропейского предложения), требует линейно-вертикального и иерархического членения материала; понятие же *двойкости* как продукт рефлексии над поэтическим (не-научным) языком предполагает перевод любого литературного (языкового) сегмента в горизонтальное измерение и установление его коррелятивных связей. С этой точки зрения любая минимальная единица поэтического языка по меньшей мере *двойственна* (но не в смысле диады «означающее—означаемое», а в том смысле, что она одновременно допускает *и одно, и другое*), позволяя представить функционирующий поэтический язык в виде *матричной модели*, где каждая «единица» (отныне само это выражение может употребляться только в кавычках, коль скоро установлено, что любая единица есть двойкость) выступает в виде сложно детерминированной *вершины* графа. Двойкая единица и является минимальным сегментом в той параграмматической семиологии, которую можно разработать, исходя из трудов Соссюра («Анаграммы»)⁴ и Бахтина.

Не претендуя на исчерпание проблемы, подчеркнем лишь один момент: логическая структура с основанием «ноль—единица» (ложь—истина, немаркированность—маркированность) неспособна служить адекватному описанию функционирования поэтического языка.

В самом деле, всякая научная процедура есть процедура логическая; в ее основе лежит структура греческого (индоевропейского) предложения, которое строится по модели «субъект—предикат», использующей принцип тождества, обусловленности и каузальности. Современная логика (не только логика Фреге, Пеано, Лукасевича, Аккермана и Чёрча, работающая в интервале 0—1, но даже логика Буля, базирующаяся на теории множеств и способная более адекватно формализовать функционирование языка) неприменима к области языка поэтического, где 1 не является пределом.

Итак, с помощью существующих логических (научных) методов невозможно формализовать поэтический язык, не исказив при этом его природу. Литературную семиологию следует строить исходя из *поэтической логики*, в которой интервал от 0 до 2 охватывается понятием *мощность континуума* — континуума, где 0 выполняет функцию денотации, а 1 в неявной форме преодолевается.

Нетрудно заметить, что в этой собственно поэтической «мощности континуума» (от 0 до 2) «запрет» (языковой, психологический, социальный) исходит именно от 1 (Бог, закон, определение) и что единственным типом языковой практики, способным «ускользнуть» от этого запрета, является поэтический дискурс. Отнюдь не случайно, что изъяны аристотелевской логики в ее применении к языку были отмечены, с одной стороны, китайским философом Чан Дунсунем, отправной точкой для которого послужил иной языковой горизонт — идеограмматический, где на месте Бога разворачивается диалог Инь—Ян, а с другой — Бахтиным, попытавшимся преодолеть методологию формалистов на путях динамического теоретизирования в революционном обществе. Для Бахтина повествовательный дискурс, отождествляемый им с дискурсом эпическим, есть воплощенный запрет, «монологизм», подчинение любого кода «единице», Богу. Эпос, стало быть, религиозен, теологичен, и всякое «реалистическое» повествование, повинующееся логике 0—1, догматично. Буржуазный реалистический роман, названный Бахтиным монологическим романом (Толстой), формируется именно в этом пространстве. Реалистические описания, изображение «характеров», создание «персонажей», развитие «сюжета» — все эти дескриптивные эле-

менты повествовательного произведения принадлежат интервалу 0—1 и, следовательно, *монологичны*. Единственный дискурс, в котором адекватно воплощена логика 0—2, это карнавальный дискурс: переняв логику сновидения, он нарушает не только правила языкового кода, но и нормы общественной морали.

Эта «трансгрессия» языкового кода (социальной логики) в карнавале оказывается возможной и действенной исключительно потому, что она задает себе *другой закон*. Диалогизм — это вовсе не свобода говорить все, что взбредет в голову; диалогизм — это «насмешка» (Лотреамон), но насмешка трагическая, это императив, но *не такой*, как императив «единицы». Необходимо подчеркнуть, что особенность диалога в том и состоит, что это *трансгрессия, сама себе задающая закон*; этим диалог радикальным и коренным образом отличается от псевдотрансгрессии, примером которой может служить часть современной «эротической» и пародийной литературы. Эта литература, воображающая себя «безбожной» и «релятивизирующей», на самом деле безраздельно подчиняется такому *закону, который предусматривает собственную трансгрессию*, по отношению к монологизму она выполняет компенсаторную функцию, не выходит за пределы интервала 0—1 и не имеет ничего общего с революционной проблематикой диалога, который требует категорического разрыва с нормой, предполагая установление между оппозитивными членами, не исключających дизъюнктивных отношений.

Роман, включивший в себя карнавальную структуру, называется *полифоническим*. В качестве примера Бахтин указывает на Рабле, Свифта, Достоевского. Мы могли бы добавить сюда весь «современный» полифонический роман — Джойса, Пруста, Кафку, уточнив при этом, что современный полифонический роман, занимая по отношению к монологизму ту же позицию, что и монологический роман прошлого, тем не менее резко от него отличается. Разрыв произошел в конце XIX века: у Рабле, Свифта или Достоевского диалог все же остается предметом изображения, художественного вымысла, между тем как полифонический роман нашего времени приобретает черты «нечитабельности» (Джойс) и становится имманентным самому языку (Пруст, Кафка). Вот с этого-то момента (с момента разрыва, причем не только литературного, но также социального, политического, философского) и встает проблема интертекстуальности (межтекстового диалога) как таковая. С исторической точки зрения, теория Бахтина (равно как и теория сосюрювских «Анаграмм») является детищем этого разрыва. Еще до того как Бахтин применил принцип текстового диалогизма (т. е. принцип ниспровержения и раз-

венчивающей продуктивности) к истории литературы, он вполне мог обнаружить его в письме Маяковского, Хлебникова или Белого (я называю здесь лишь некоторых писателей революционной эпохи, оставивших заметный след в деле разрыва с прежним письмом).

Итак, бахтинский термин *диалогизм* в его французском приращении включает в себе такие понятия, как «двоякость», «язык» и «другая логика». Этот термин, которым вполне может воспользоваться семиология литературы, позволяет выработать новый подход к поэтическим текстам. Логика, которой требует «диалогизм», есть одновременно: 1) логика *дистанцирования*, а также логика *отношений* между различными членами предложения или нарративной структуры, что предполагает *становление* — в противоположность уровню континуальности и субстанциальности, которые подчиняются логике «бытия» и могут быть обозначены как монологические; 2) логика *аналогии* и *неисключающей оппозиции* — в противоположность уровню каузальности и идентифицирующей детерминации, также монологическому; 3) логика «трансфинитности» (понятие, заимствованное нами у Кантора), которая, опираясь на представление о «мощности континуума» поэтического языка (0—2), вводит еще один формообразующий принцип, а именно: поэтическая последовательность «непосредственно превышает» (а не выводится каузальным путем) все предшествующие последовательности аристотелевского ряда (научного, монологического, нарративного). В этом случае амбивалентное пространство романа упорядочивается в соответствии с двумя формообразующими принципами — монологическим (каждая новая последовательность детерминирована предыдущей) и диалогическим (трансфинитные последовательности, непосредственно превышающие предшествующий каузальный ряд)*.

Диалог лучше всего раскрывается в структуре карнавального языка, где символические отношения и принцип аналогии преобладают над субстанциально-каузальными отношениями. Тер-

* Пусть ω — трансфинитная последовательность. Тогда амбивалентное пространство примет следующий вид:

$$1, 2, \dots, \omega, \dots, \omega + 1, \dots, \omega + \omega, \dots, 2\omega, \dots, 2\omega + 1, \dots, 2\omega + \omega, \dots, 3\omega, 3\omega + 1, \dots, \omega^2, \dots, \omega^3, \dots, \omega^\omega, \dots$$

Подчеркнем, что применение понятий из теории множеств к поэтическому языку имеет здесь сугубо метафорический смысл: оно возможно потому, что возможна аналогия между оппозицией аристотелевская логика/поэтическая логика, с одной стороны, и исчислимость/бесконечность, — с другой.

мин *амбивалентность* мы будем применять для обозначения пермутации двух типов пространства, выделяемых в рамках романной структуры: 1) монологического пространства; 2) диалогического пространства.

Представление о поэтическом языке как о диалоге и амбивалентности приводит Бахтина к необходимости переоценки романной структуры — переоценки, принимающей форму классификации типов прозаического слова, что, далее, предполагает соответствующую типологию дискурсов.

КЛАССИФИКАЦИЯ ТИПОВ ПРОЗАИЧЕСКОГО СЛОВА

Согласно Бахтину, можно выделить три разновидности прозаического слова:

а) *Прямое слово*, направленное на свой предмет, выражает последнюю смысловую позицию речевого субъекта в пределах одного контекста; это — авторское слово, слово называющее, сообщающее, выражающее, это предметное слово, рассчитанное на непосредственное предметное понимание. Такое слово знает только себя и свой предмет, которому оно стремится быть адекватным (оно «не знает» о влиянии на него чужих слов).

б) *Объектное слово* — это прямая речь «героев». Оно имеет, непосредственное предметное значение, однако лежит не в одной плоскости с авторской речью, а в некотором удалении от нее. Объектное слово также направлено на свой предмет, но в то же время само является предметом авторской направленности. Это чужое слово, подчиненное повествовательному слову как объект авторского понимания. Однако авторская направленность на объектное слово не проникает внутрь него, она берет это слово как целое, не меняя его смысла и тона; она подчиняет его своим заданиям, не влагая в него никакого другого предметного смысла. Тем самым объектное слово, став объектом чужого предметного слова, как бы «не знает» об этом. Подобно предметному слову, объектное слово одногласно.

в) Однако автор может использовать чужое слово, чтобы вложить в него новую смысловую направленность, сохраняя при этом тот предметный смысл, который оно уже имело. В одном слове оказываются два смысла, оно становится амбивалентным. Такое амбивалентное слово возникает, стало быть, в результате совмещения двух знаковых систем. С точки зрения эволюции жанров, оно рождается вместе с мениппеей и карнавалом (к этому вопросу нам еще предстоит вернуться). Совмещение двух знаковых

систем релятивизирует текст, придаст ему условность. Такова стилизация, устанавливающая определенную дистанцию по отношению к чужому слову. Этим она отличается от *подражания* (под которым Бахтин понимает, скорее, *воспроизведение*) Подражание не делает форму условной, принимает подражаемое (воспроизводимое) всерьез, делает его своим, непосредственно его усваивает, не стремясь придать ему условность. Для стилизации как разновидности амбивалентного слова характерно то, что автор здесь пользуется чужим словом в направлении его собственных устремлений, не приходя в столкновение с чужой мыслью; он следует за ней в ее же направлении, делая лишь это направление условным. Иначе обстоит дело со второй разновидностью амбивалентных слов, образчиком которой может служить пародия. При пародировании автор вводит в чужое слово смысловую направленность, прямо противоположную чужой направленности. Что же до третьей разновидности амбивалентного слова, примером которой является *скрытая внутренняя полемика*, то для него характерно активное (то есть модифицирующее) воздействие чужого слова на авторскую речь. «Говорит» сам писатель, но чужая речь постоянно присутствует в его слове и его деформирует. В этой *активной* разновидности амбивалентного слова чужое слово косвенно представлено в слове самого рассказчика. Примером могут служить автобиография и полемически окрашенные исповеди, реплики диалога и скрытый диалог. Роман — единственный жанр, широко оперирующий амбивалентным словом; это — специфическая характеристика его структуры.

ИММАНЕНТНЫЙ ДИАЛОГИЗМ ПРЕДМЕТНОГО, ИЛИ ИСТОРИЧЕСКОГО СЛОВА

Понятие одноголосости, или объективности монолога (и, соответственно, эпоса), равно как предметного и объектного слова не поддается анализу средствами психоанализа и семантики языка.

Диалогизм соприроден глубинным структурам дискурса. Вопреки Бахтину и Бенвенисту, мы полагаем, что диалогизм является принципом любого высказывания и потому обнаруживаем его как на уровне бахтинского предметного слова, так и на уровне «*истории*», по Бенвенисту, — истории, которая, подобно бенвенистовскому уровню «дискурса», предполагает не только вмешательство говорящего в повествование, но и его ориентацию на другого. Чтобы описать диалогизм, имманентный предметному,

или «историческому» слову, мы должны понять психический механизм письма как след его диалога с самим собой (с другим), как форму авторского самодистанцирования, как способ расщепления писателя на субъект высказывания-процесса и субъект высказывания-результата.

Уже в силу самого нарративного акта субъект повествования обращается к кому-то другому, так что все повествование структурируется именно в процессе ориентации на этого другого. (Как раз такую коммуникацию имел в виду Понж, когда противопоставил формуле «Я мыслю, следовательно, я существую» свою собственную: «Я говорю, и ты меня слышишь, следовательно, мы существуем», — утвердив тем самым переход от субъективности к амбивалентности.) Мы, стало быть, получаем возможность выйти за пределы пары «означающее—означаемое» и приступить к изучению наррации как диалога между субъектом повествования (С) и его получателем (П). Этот получатель есть не кто иной, как двойко ориентированный субъект чтения: по отношению к тексту он играет роль означающего, а по отношению к субъекту повествования — роль означаемого. Таким образом, он есть воплощенная диада (П1, П2), члены которой, находясь между собой в отношении коммуникации, образуют кодовую систему. К этой системе причастен и субъект повествования (С), который сам становится кодом, не-личностью, *анонимом* (автором, субъектом повествования), опосредуемым с помощью местоимения *он* («он» — это персонаж, субъект высказывания-результата). Автор, таким образом, — это субъект повествования, преобразенный уже в силу самого факта своей включенности в нарративную систему; он — ничто и никто; он — сама возможность перехода С в П, истории — в дискурс, а дискурса — в историю. Он становится воплощением анонимности, зиянием, пробелом затем, чтобы обрела существование структура как таковая. С опытом зияния мы сталкиваемся уже у самых истоков повествования, в момент появления автора. Вот почему стоит литературе прикоснуться к той болевой точке, где, с помощью структуры повествования (жанров), происходит ревальвация языка, овнешняющего лингвистические структуры, как мы сразу же оказываемся перед лицом проблем смерти, рождения и пола. Персонаж (*он*) как раз и зарождается в лоне этой анонимности, ноля, где пребывает автор. На более поздней стадии персонаж становится *именем собственным*. Таким образом, в литературном тексте 0 не существует, в месте зияния незамедлительно возникает «единица» (он, имя), оказывающаяся двойкой (субъект и получатель). Именно получатель, «другой», воплощение внеполож-

ного (для которого субъект повествования является объектом и который сам одновременно и изображается, и изображает) — именно он преобразует субъект в автора, иными словами, проводит С через стадию ноля, стадию отрицания и изъятия, которую и представляет собою автор. В процессе этого безостановочного движения между «субъектом» и «другим», между писателем и читателем автор как раз и структурируется в качестве означающего, а текст — в качестве диалога двух дискурсов.

Со своей стороны, конституирование персонажа («характера») делает возможным расщепление С на C_a (субъект высказывания-процесса) и на C_e (субъект высказывания-результата).

Схема этой трансформации выглядит следующим образом:

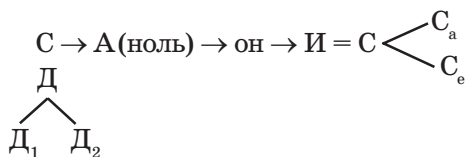


Схема I

Эта схема охватывает структуру системы местоимений*, обнаруживаемую психоаналитиками в дискурсе их пациентов:

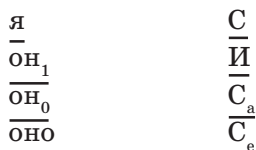


Схема II

Этот диалог субъекта с получателем, структурирующий любой нарративный процесс, мы обнаруживаем именно на уровне текста (означающего), в связке «означающее—означаемое». Субъект высказывания-результата играет по отношению к субъекту высказывания-процесса ту же роль, что и получатель — по отношению к субъекту; он заставляет его пройти через точку зрения и тем включает в систему письма. Малларме назвал такое функционирование процессом «речевого изглаживания».

Субъект высказывания-результата репрезентирует субъекта высказывания-процесса и в то же время репрезентируется в

* Ср.: Luce Irigaray. Communication linguistique et communication spéculaire // Cahiers pour l'analyse. № 3.

качестве его объекта. Он, следовательно, способен послужить субститутутом авторской анонимности, и этот процесс порождения двоякости из ноля как раз и приводит к возникновению *персонажа* (характера). Он «диалогичен», в нем таятся и С, и П.

Изложенный нами подход к повествованию, равно как и к роману, позволяет разом уничтожить любые барьеры между означающим и означаемым, делая эти понятия непригодными в рамках литературной практики, протекающей внутри *диалогического означающего* (*диалогических означающих*). «Означающее репрезентирует субъекта для другого означающего» (Лакан).

Итак, повествование всегда конституируется как диалогическая матрица, причем конституируется получателем, к которому это повествование обращено. Любое повествование, в том числе историческое и научное, несет в себе диалогическую диаду, образованную «повествователем» и «другим» и выраженную посредством диалогической пары S_a/S_e , где S_a и S_e поочередно оказываются друг для друга то означающим, то означаемым, хотя на деле представляют собой всего лишь пермутативную игру двух означающих.

Этот диалог, знак, понятый как двоякость, амбивалентность письма обнаруживаются в самой организации дискурса (поэтического), т. е. в плоскости явленного текста (литературного) лишь при посредстве определенных повествовательных структур.

К ПОСТРОЕНИЮ ТИПОЛОГИИ ДИСКУРСОВ

Динамический анализ текстов ведет к перестройке всей системы жанров; радикализм, проявленный в данном отношении Бахтиным, позволяет проявить его и нам при попытке построения типологии дискурсов.

Термин сказ, которым пользовались формалисты, выглядит излишне двусмысленным применительно к жанрам, описывавшимся с его помощью. Можно выделить по меньшей мере две разновидности рассказывания.

С одной стороны, это *монологический дискурс*, включающий в себя 1) изобразительный способ описания и повествования (эпос); 2) исторический дискурс; 3) научный дискурс. Во всех этих случаях субъект принимает на себя роль «единицы» (Бога), которой сам тут же и подчиняется; в данном случае диалог, имманентный любому дискурсу, подавляется с помощью запрета, цензуры, в результате чего дискурс утрачивает способность (диалогическую) обратиться на самого себя. Создать модели такого цензу-

рования — значит описать характер различий между двумя типами дискурса: эпическим (а также историческим и научным) и мениппейным (карнавальным, романным), суть которого — в нарушении запрета. Монологический дискурс эквивалентен системной оси языка (по Якобсону); отмечалось также его сходство с механизмами грамматического отрицания и утверждения.

С другой стороны, это *диалогический дискурс*, т. е. дискурс 1) карнавала; 2) мениппеи; 3) романа (полифонического). Во всех этих структурах письмо находится в процессе чтения другого письма, чтения самого себя, конструируясь в актах деструктивного генезиса.

ЭПИЧЕСКИЙ МОНОЛОГИЗМ

Эпос, структурирующийся как синкретическое образование, вступив в постсинкретический период своего существования, выявляет двоякую природу слова: оказывается, что речь субъекта («я») с необходимостью пронизана языком как носителем конкретного и всеобщего, индивидуального и коллективного одновременно. В то же время на стадии эпоса говорящий субъект (субъект эпопеи) еще не располагает словом другого. Диалогическая игра языка как системы взаимосоотнесенных знаков, диалогическая смена двух разных означающих, коррелирующих с одним и тем же означаемым, — все это происходит лишь в плоскости *повествования* (на уровне предметного слова или внутри текста), но отнюдь не выходит наружу — на уровень текстовой *манифестации*, как это имеет место в романских структурах. Именно такой механизм работает в эпосе; проблематика бахтинского амбивалентного слова здесь еще не возникает. Это означает, что организационным принципом эпической структуры остается монологизм. Диалогизм языка проявляется здесь лишь в пределах повествовательной инфраструктуры. На уровне явной организации текста (историческое высказывание/дискурсивное высказывание) диалога не возникает; оба аспекта высказывания-процесса ограничены абсолютной точкой зрения повествователя, эквивалентного тому целому, которое являет собой Бог или человеческий коллектив. В эпическом монологизме обнаруживаются то самое «трансцендентальное означаемое» и то «самоналичие», о которых говорит Деррида.

В эпическом пространстве господствует языковой принцип системности (принцип сходства, по Якобсону). Метонимические структуры, структуры смежности, характерные для синтагмати-

ческой оси языка, встречаются в эпосе нечасто. И хотя такие риторические фигуры, как ассоциация и метонимия, здесь, конечно же, существуют, они не становятся принципом структурной организации текста. Цель эпической логики — обнаружить общее в единичном; это, стало быть, каузальная, т. е. теологическая логика; это — *вера* в собственном смысле слова.

КАРНАВАЛ КАК ГОМОЛОГИЯ: ТЕЛО—СНОВИДЕНИЕ— ЯЗЫКОВАЯ СТРУКТУРА—СТРУКТУРА ЖЕЛАНИЯ

Карнавальная структура является отпечатком такой космогонии, которая не знает ни субстанции, ни причинности, ни тождества вне связи с целым, *существующим только как отношение и только через отношение*. Пережиточные формы карнавальная космогонии антитеологичны (что не значит: антимиристичны) и глубоко народны. На протяжении всей истории официальной западной культуры эти формы образовывали ее подпочву, зачастую вызывавшую недоверие, навлекавшую на себя гонения и ярче всего проявившуюся в народных празднествах, в средневековом театре и в средневековой прозе (анекдоты, фаблио, роман о Лисе). По самой своей сути карнавал диалогичен (он весь состоит из разрывов, соотношений, аналогий, не исключаящих оппозиций). Это зрелище, не знающее рампы; это празднество, выступающее в форме активного действия; это означающее, являющееся означаемым. В нем встречаются, сталкиваются в противоречиях и друг друга релятивизируют два текста. Участник карнавала — исполнитель и зритель одновременно; он утрачивает личностное самосознание и, пройдя через точку «ноль» карнавальная активности, раздваивается — становится субъектом зрелища и объектом действия. Карнавал ликвидирует субъекта: здесь обретает плоть структура *автора* как олицетворенной анонимности, автора, творящего и в то же время наблюдающего за собственным творчеством, автора как «я» и как «другого», как человека и как маски. Цинизм этого карнавального действия, искореняющего Бога, дабы утвердить свои собственные диалогические законы, сопоставим с ницшевским дионисизмом. Выявляя структуру этой саморефлектирующей литературной продуктивности, карнавал с неизбежностью обнаруживает лежащее в ее основе бессознательное — секс, смерть. Между ними возникает диалог, порождающий структурные диады карнавала: верх и низ, рождение и агония, пища и экскременты, хвала и брань, смех и слезы.

Повторы-подхваты, всякого рода «бессвязные» речи (обретающие, однако, свою логику, стоит им попасть внутрь бесконечного пространства), не исключают оппозиции, образующие пустые множества и логические суммы (мы называем здесь лишь некоторые из фигур, характерных для карнавального языка), все это — воплощенный диалогизм, который — в столь яркой форме — неведом ни одному другому типу дискурса. Отвергая законы языка, ограниченного интервалом 0—1, карнавал тем самым отвергает Бога, авторитет и социальный закон; мера его революционности — это мера его диалогичности, поэтому не стоит удивляться, что именно разрушительная сила карнавального дискурса послужила причиной того, что само выражение «карнавал» приобрело в нашем обществе весьма пренебрежительный и сугубо карикатурный смысл⁵.

Итак, карнавальное действо, где не существует ни рампы, ни «зрительного зала», — это сцена и жизнь, празднество и сновидение, дискурс и зрелище одновременно; в результате возникает то единственное пространство, где язык оказывается в силах ускользнуть из-под власти линейности (закона) и, подобно драме, обрести жизнь в трехмерном пространстве; в более глубоком смысле верно и противоположное: сама драма воцаряется в языке. Здесь-то и заключается главный принцип, согласно которому любой поэтический дискурс есть не что иное, как драматизация, драматическая пермутация⁶ (в математическом смысле этого термина) слов; карнавальный дискурс обнаруживает тот факт, что «интеллектуальная сфера сплетена из множества извилистых драматических ходов» (Малларме). Сценическое пространство, знаменуемое этим дискурсом, — это единственное измерение, где «театр предстает как чтение некоей книги, как продуктивное письмо». Иначе говоря, только в этом пространстве способна воплотиться «потенциальная бесконечность» (термин Гилберта) дискурса, где находят выражение как запреты (репрезентация, «монологичность»), так и их нарушение (сновидение, тело, «диалогичность»). Именно эту карнавальную традицию впитала мещинская, именно к ней обращается полифонический роман.

На универсальной сцене карнавала язык сам себя пародирует и сам себя релятивизирует; отрицая свою репрезентирующую роль (что провоцирует смех), он, однако, от нее вовсе не отрекается. В сценическом пространстве карнавала реализуется синтагматическая ось языка, которая, вступив в диалог с осью систематики, создает амбивалентную структуру, унаследованную от карнавала романом. Будучи аморальной (я разумею: амбивалентной), т. е. репрезентативной и антирепрезентативной одновременно, кар-

навальная структура направлена против идеологии, против христианства и против рационализма. Все великие романы наследуют этой карнавально-мениппейной структуре (Рабле, Сервантес, Свифт, Сад, Бальзак, Лотреамон, Достоевский, Джойс, Кафка). История романа-мениппеи — это история борьбы против христианства (против идеологии, репрезентации), это глубинное прощупывание языка (секс, смерть) и утверждение его амбивалентности, «аморальности».

Следует предостеречь против двусмысленности, к которой располагает само употребление слова «карнавальность». В современном обществе оно обычно воспринимается как пародирование, т. е. как способ цементирования закона; существует тенденция преуменьшить трагическую — смертоносную, циническую, революционную (в смысле *диалектической трансформации*) — сторону карнавала, на которой всячески настаивал Бахтин, обнаруживая ее не только в мениппее, но и у Достоевского. Карнавальный смех — это не просто пародирующий смех; комизма в нем ровно столько же, сколько и трагизма; он, если угодно, серьезен, и потому принадлежащее ему сценическое пространство не является ни пространством закона, ни пространством его пародирования; это пространство своего *другого*. Современное письмо дает нам ряд разительных примеров той универсальной сцены, которая есть и *закон*, и его *другое*, — сцены, где смех замирает, ибо он — вовсе не пародия, но *умерщвление* и *революция* (Антонен Арто).

Эпичность и карнавальность — таковы два потока, формировавших европейский тип нарративности, от эпохи к эпохе и от автора к автору попеременно одерживавших победу друг над другом. Народная карнавальная традиция, заявившая о себе еще в авторских произведениях поздней античности, вплоть до нашего времени остается живым источником, одушевляющим литературную мысль и направляющим ее к новым горизонтам.

Античный гуманизм способствовал разложению эпического монологизма, столь удачно оплотнившегося и нашедшего выражение в речах ораторов, риториков и политиков, с одной стороны, в трагедии и эпопее — с другой. Прежде чем успел утвердиться новый тип монологизма (обязанный своим возникновением триумфу формальной логики, христианства и ренессансного гуманизма*), поздняя античность сумела дать жизнь двум жанрам,

* Необходимо подчеркнуть ту двойственную роль, которая принадлежит европейскому индивидуализму: с одной стороны, исходя из понятия тождества, он оказался в зависимости от субстанциалистской,

которые, восходя к карнавальному предку, обнажили внутренний монологизм языка и послужили закваской европейского романа. Эти жанры суть сократический диалог и мениппея.

СОКРАТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ, ИЛИ ДИАЛОГИЗМ КАК УПРАЗДНЕНИЕ ЛИЧНОСТИ

Сократический диалог — широко распространенный в античности жанр: в нем блистали Платон, Ксенофонт, Антисфен, Эсхин, Федон, Евклид и др. (до нас дошли только диалоги Платона и Ксенофонта). Это не столько риторический, сколько народно-карнавальный жанр. Будучи мемуарным по своему происхождению (воспоминания о беседах, которые вел Сократ со своими учениками), он вскоре освободился от исторических ограничений, сохранив только сам сократический метод раскрытия истин, равно как и формулу записанного и обрамленного рассказом диалога. Ницше упрекал Платона за пренебрежительное отношение к дионисийской трагедии⁷, однако сократический диалог как раз и усвоил диалогическую и разоблачительную структуру карнавального действия. По мнению Бахтина, для сократических диалогов характерно противостояние официальному монологизму, претендующему на обладание готовой истиной. Сократическая истина («смысл») возникает из диалогических отношений между говорящими; она взаимосоотносительна, и ее релятивность проявляется в автономии точек зрения наблюдателей. Ее искусство — это искусство воплощения фантазма, взаимосоотношенных знаков. Языковой механизм пускается здесь в ход с помощью двух главных приемов — синкризы (сопоставления различных точек зрения на один и тот же предмет) и анакризы (провоцирования слова словом же). Субъектом речи являются тут не личности, анонимы, скрытые под покровом конституирующего их дискурса. Бахтин подчеркивает, что «событие» сократического диалога есть речевое событие: это вопрошание и испытание словом того или иного мнения. Речь, таким образом,

каузалистской и атомистической мысли аристотелевской Греции и на протяжении веков укреплял активистский, сциентистский и теологический аспект западной культуры. С другой стороны, основываясь на представлении о различии между «я» и «миром», он побуждает к поиску посредующих звеньев между ними, равно как и к их внутреннему стратифицированию, так что сама возможность логики взаимосоотношений заложена уже в самом предмете формальной логики.

органически связана с создающим ее человеком (Сократ и его ученики) или, лучше сказать, человек и его деятельность — это и *есть* речь. Мы можем говорить здесь о синкретической речевой практике, когда процесс разграничения *слова* — как действия, как аподиктической, дифференцирующей практики и *образа* как репрезентации, знания, идеи — этот процесс в эпоху формирования сократического диалога еще не завершился. Существенная «деталь»: субъект речи находится здесь в исключительной ситуации, провоцирующей диалог. У Платона («Апология») ситуация суда и ожидания приговора определяет характер речи Сократа как исповеди человека, стоящего «на пороге». Исключительная ситуация освобождает слово от всякой однозначной объективности, от любой репрезентативной функции, открывая перед ним области символического. Речь, соизмеряясь чужой речью, соприкасается со смертью, и этот диалог выводит *личность* из игры⁸.

Таким образом, сходство сократического диалога и романного слова очевидно.

Сократический диалог просуществовал недолго; он позволил родиться другим диалогическим жанрам, в том числе *мениппе*, чьи корни также уходят в карнавальнй фольклор.

МЕНИППЕЯ: ТЕКСТ КАК СОЦИАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

1. Свое название мениппея получила от имени философа III в. до н. э. Мениппа из Гадары (его сатиры до нас не дошли, но мы знаем об их существовании благодаря свидетельству Диогена Лаэртция). Самый термин как обозначение определенного жанра, сложившегося в I в. до н. э., был введен римлянами (Варрон: *Saturae menippeae*). Однако жанр как таковой возник гораздо раньше: первым его представителем был, возможно, Антисфен, ученик Сократа и один из авторов сократических диалогов. Писал мениппеи и Гераклит Понтик (согласно Цицерону, он был создателем родственного жанра *logistoricus*). Варрон придал мениппею окончательную определенность. Образцы жанра являют «Апоколокинтозис» Сенеки, «Сатирикон» Петрония, сатиры Лукиана, «Метаморфозы» Апулея, «Гиппократов роман», некоторые разновидности «греческого романа», античного утопического романа и римской сатиры (Гораций). В орбите мениппеи развивались диатриба, солилоквиум, ареталогические жанры и др. Она оказала значительное влияние на древнехристианскую и на византийскую литературу; в разных вариантах она продол-

жала развиваться в средние века, в эпоху Возрождения и Реформации — вплоть до наших дней (романы Джойса, Кафки, Батая). Этот карнавализованный жанр, гибкий и изменчивый, как Протей, способный проникать и в другие жанры, имел огромное значение в развитии европейских литератур и, в частности, в становлении романа.

В мениппее равно присутствуют как комическое, так и трагическое начала; она, скорее, *серьезна* в том смысле, в каком серьезен карнавал; статус слова в мениппее придает ей социальную и политическую разрушительность. Она освобождает слово от исторических ограничений, что влечет за собой абсолютную смелость философского вымысла и воображения. Бахтин подчеркивает, что «исключительные» ситуации увеличивают языковую свободу мениппеи. Фантазмагория и символика (зачастую не лишенная мистицизма) сочетаются в ней с «трусобным натурализмом». Приключения происходят здесь в лупанариях, в воровских притонах, в тавернах, на базарных площадях, в тюрьмах, на эротических оргиях тайных культов и т. п. Слово здесь не боится жизненной грязи. Оно освобождается от предустановленных «ценностей»; не отличая порок от добродетели и само не отличаясь от них, оно воспринимает их как собственное достояние и как собственное творение. Академические проблемы здесь отпадают, уступая место «последним вопросам» жизни: мениппея нацеливает освобожденный язык в сторону философского универсализма; не проводя границы между онтологией и космологией, она сливает их в некую практическую философию жизни. В ней появляются элементы фантастики, чуждые эпосе и трагедии (например, наблюдение с какой-нибудь необычной точки зрения, с высоты, когда меняются сами масштабы наблюдения, как это происходит в «Икаромениппе» Лукиана или в «Эндимионе» Варрона; аналогичный прием мы обнаруживаем у Рабле, Свифта, Вольтера и др.). Предметом изображения становятся ненормальные психические состояния (безумие, раздвоение личности, мечтания, сны, самоубийство), отозвавшиеся позже в письме Шекспира и Кальдерона. Все эти моменты имеют, по Бахтину, не столько тематический, сколько структурный смысл; они разлагают эпическое и трагическое единство человека, равно как и его веру в принцип тождества и причинности, знаменуя тот факт, что человек этот утратил целостную завершенность, перестал совпадать с самим собой. Вместе с тем подобные моменты нередко оказываются способом прощупать язык и письмо как таковые: так, в мениппее Варрона «Бимаркус» два Марка спорят между собой, следует или нет писать, прибегая к тропам. Мениппея тя-

готеет к языковому скандалу и эксцентрике. Для нее весьма характерны «неуместные речи», циническая откровенность, профанирующее разоблачение священного, нарушение этикета. Мениппея наполнена контрастами: добродетельная гетера, благородный разбойник, свободный мудрец, оказавшийся в положении раба и т. п. Она любит играть резкими переходами и сменами, верхом и низом, подъемами и падениями, всякого рода мезальянсами. Язык здесь, похоже, зачарован идеей «двойничества» (зачарован собственной деятельностью, оставляющей графический след, который дублирует нечто ему «внеположное»), заворочен оппозитивной логикой, заступающей — при определении терминов — место логики тождества. Будучи всеохватным жанром, мениппея строится как мозаика из цитации. Она способна включать в себя любые жанры — новеллы, письма, ораторские речи, она смешивает стих и прозу, и структурный смысл подобного цитирования заключается в том, чтобы дистанцировать автора как от его собственного, так и от всех чужих текстов. Многогостильность и многотонность мениппеи, диалогический статус мениппейного слова позволяют понять, почему классицизм, равно как и всякое общество, не способен выразить себя в романе, наследующем мениппее.

Конструируясь как способ зондирования тела, сновидения и языка, мениппейное письмо отличается острой злободневностью; мениппея — это своего рода политическая журналистика древности. С помощью мениппейного дискурса на свет выводятся политические и идеологические конфликты дня. Диалогизм мениппейных слов *непосредственно является* такой практической философией, которая вступает в схватку с идеализмом и с религиозной метафизикой (с эпосом): он есть не что иное, как социально-политическая мысль эпохи, полемизирующая с теологией (с законом).

2. Мениппея, таким образом, имеет амбивалентную структуру и служит истоком двух тенденций в западной литературе — тенденции к репрезентированию с помощью языка наподобие театральной постановки и тенденции к зондированию самого языка как системы взаимосоотнесенных знаков. В мениппее язык служит изображению некоего внеположного ему пространства и в то же время оказывается «практикой продуцирования своего собственного пространства». Этот двуликий жанр таит в себе как *предпосылки реализма* (деятельности, воспроизводящей жизненный опыт, когда человек описывает самого себя как бы со стороны и в конце концов приходит к созданию «характеров» и «персонажей»), так и возможность *отказа* от всякой попытки *определить*

психический универсум (это — деятельность в настоящем; для нее характерны такие образы, жесты и слова-жесты, с помощью которых человек, погруженный в безличность, живет на границах самого себя). Этот второй лик мениппеи свидетельствует о ее структурном родстве со сновидением, с иероглифическим письмом и даже с театром жестокости, о котором помышлял Антонен Арто. Подобно театру жестокости, мениппея «соразмерна вовсе не индивидуальной жизни — не той индивидуальной стороне жизни, где царят характеры, но своего рода раскрепощенной жизни, изгнавшей жизнь индивидуальную, так что сам человек становится не более чем отголоском». Подобно такому театру, мениппея не знает катарсиса; она — празднество жестокости и в то же время — политическая акция. Она не служит передаче никакого конкретного сообщения, сообщая лишь о том, что сама она есть не что иное, как «вечная радость становления», истайивающая в сиюминутном поступке. Возникнув уже после Сократа, Платона и софистов, мениппея современна той эпохе, когда мысль перестала совпадать с практикой (уже сам факт, что мышление начинает рассматриваться как *techne*, показывает, что размежевание по линии *praxis—poesis* свершилось). Прodelав аналогичный путь развития, литература в конце концов также становится «мыслью» и начинает осознавать себя в качестве *знака*. Отчужденный от природы и от общества, человек отчуждается и от самого себя; он открывает свой «внутренний мир» и «овеществляет» это открытие в амбивалентной мениппее. Все это предвещает возникновение реалистического типа репрезентации. И все же мениппея не знает монологизма, вытекающего из теологического принципа (равно как и из идеи человекобога, как это будет иметь место в эпоху Возрождения), — монологизма, способного укрепить ее репрезентативную функцию. «Тирания», властвующая над ней, — это тирания текста (а не тирания речевого высказывания как отражения мира, существующего до нее), т. е. тирания ее собственной структуры, творящейся и уясняющей себя самой. Тем самым, вполне оставаясь *зрелищем*, мениппея конституируется и как иероглиф; эту-то свою амбивалентность она и завещает роману, прежде всего — роману полифоническому, который, воплощая в себе самую множественность языковых инстанций, находящихся в диалогических отношениях, не ведает никакого закона и не знает никакой иерархии. Разумеется, принципом соединения различных частей мениппеи остается принцип *сходства* (подобия, зависимости и, стало быть, «реализма»), но он существует наряду с принципом *смежности* (анalogии, наложения, т. е. «риторики», причем не в кроччан-

ском смысле «украшения», но в смысле оправдания, совершающегося в самом языке и при его посредстве). Мениппейная амбивалентность коренится во взаимной сообщаемости двух видов пространства* — пространства сцены и пространства иероглифа, пространства, где происходит репрезентация с помощью языка, и пространства *внутриязыкового* опыта, системы и синтагмы, метафоры и метонимии. Вот этой-то амбивалентности и наследует роман.

Другими словами, мениппейный (и карнавальнй) диалогизм, воплощающий не столько субстанциальную и выводную, сколько реляционную и аналогическую логику, непосредственно противостоит аристотелевской логике и, как бы изнутри логики формальной, тесно с ней соприкасаясь, вступает с ней в противоречие, подталкивая в сторону иных способов мышления. В самом деле, эпохи расцвета мениппеи — это как раз эпохи противостояния аристотелизму; похоже, что авторы полифонических романов с недоверием относятся к самим структурам официальной мысли, покоящейся на фундаменте формальной логики.

РОМАН-БУНТ

1. В средние века мениппейное начало подавлялось авторитетом религиозного текста, в буржуазную эпоху — абсолютизмом индивида и вещей. Лишь наша современность, коль скоро она освобождается от «Бога», раскрепощает мениппейные силы романа.

Если современное (буржуазное) общество не только признало роман, но, более того, пытается увидеть в нем собственное отражение**, то, значит, дело идет о том типе монологических по-

* Возможно, именно это явление имеет в виду Бахтин, когда пишет: «Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну

творца романного целого) нельзя найти в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей. И различные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра» (Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы. 1965. № 8. С. 89). Действительно, автор является не более чем точкой сцепления центров; отождествить его с каким-либо одним центром значит приписать ему монологическую, теологическую позицию.

** Эта мысль находит поддержку у всех теоретиков романа. См.: *Thibaudet A. Reflexions sur le roman. 1938; Koksimes. Theorie des Romans // Annales Academic Scientiarum Fennicae. 1. Ser. B. T. XXXV. 1936; Lukacs G. La theorie du roman (ed. fr., 1963)* и др.

вестований, именуемых реалистическими, который, не приемля ни карнавала, ни мениппеи, начал складываться в эпоху Возрождения. Диалогический, мениппейный роман, отвергающий репрезентирующую и эпическую функции, терпят с трудом, объявляют его невразумительным, презирают и глумятся над ним. Ныне он разделяет судьбу тех карнавальных дискурсов, в которых — за пределами Церкви — упражнялось средневековое студенчество.

Роман, в особенности же современный полифонический роман, впитавший в себя мениппею, воплощает усилия европейской мысли, стремящейся выйти за пределы самотождественных, каузально детерминированных субстанций, обратиться к иному способу мышления — диалогическому (предполагающему логику дистанцирования, реляционные связи, принцип аналогии, не исключающие трансфинитные оппозиции). Нет ничего удивительного в том, что роман воспринимается либо как низший жанр (так относился к нему классицизм и родственные классицизму политические режимы), либо как жанр бунтарский (я здесь имею в виду великих авторов полифонических романов, в какое бы время они ни жили — Рабле, Свифта, Сада, Лотреамона, Джойса, Кафку, Батая: я называю лишь тех, кто пребывал и пребывает за порогом официальной культуры). На примере романного слова и романной повествовательной структуры XX в. можно было бы показать, каким именно образом европейская мысль преодолевает собственные конститутивные признаки, такие, как «тождество», «субстанция», «каузальность», «дефиниция», и усваивает совершенно другие, как то: «аналогия», «отношение», «оппозиция», иными словами, усваивает принцип диалогизма и мениппейной амбивалентности*.

К представлению о романе как о диалоге близок и Уэйн К. Бут в интересном исследовании «The Rhetoric of Fiction» (University of Chicago Press, 1961). Его соображения относительно реального (the reliable) и имплицитного (the unreliable) автора сопоставимы с разработками Бахтина в области романного диалогизма, хотя Бут и не ставит в связь романный «иллюзионизм» и языковой символизм.

* Этот второй способ логического мышления присущ современной физике и древней китайской мысли: обе являются антиаристотелевскими, антимонологическими, диалогическими. См.: Hayakawa S. I. What is meant by Aristotelian structure of language // Language, Meaning and Maturity. New York, 1959; Chang Dune-Sun. A Chinese Philosopher's theory of knowledge // Our Language our World. New York, 1959; Needham J. Science and Civilization in China. Cambridge, 1965. Vol. II.

Ведь если историческая инвентаризация, так увлекшая Бахтина, вызывает в воображении образ музея или приводит на память труд архивиста, то это вовсе не значит, будто она лишена корней в живой современности. Все, что ныне пишется, обнаруживает либо нашу способность, либо нашу неспособность читать историю и ее переписывать. Эту способность нетрудно подметить в литературе, создаваемой писателями нового поколения, — писателями, у которых текст конституируется и как *театр*, и как *чтение*. Малларме, одним из первых увидевший в книге *мениппею* (подчеркнем еще раз, что достоинство этого бахтинского термина в том, что он позволяет включить известный способ письма в историю), говорил, что литература — это «всего лишь отблеск того, что, должно быть, произошло когда-то в прошлом, возможно даже — в самом начале».

2. Итак, исходя из существования двух диалогических разновидностей, мы устанавливаем две модели, упорядочивающие нарративный смысл: 1. Субъект (С) — Получатель (П). 2. Субъект высказывания-процесса — Субъект высказывания-результата.

Первая модель описывает диалогические отношения как таковые. Вторая — модальные отношения, возникающие в процессе реализации диалога. Модель 1 устанавливает жанр (эпическая поэма, роман), модель 2 — варианты жанра.

В полифонической структуре романа первая модель (С — П) полностью разыгрывается внутри дискурса, пребывающего в процессе письма, и становится непрерывным опровержением этого дискурса. Тем самым собеседником писателя оказывается сам писатель постольку, поскольку он выступает в роли читателя некоего другого текста. Пишущий и читающий — это одно и то же лицо. Поскольку же его собеседником является некий текст, то он сам есть не что иное, как текст, который, сам себя переписывая, себя же и перечитывает. Это значит, что диалогическая структура возникает лишь в свете такого текста, который, вступая во взаимодействие с другим текстом, конституируется как амбивалентность.

В эпосе, напротив, П есть некая «абсолютная внетекстовая сущность (Бог, коллектив), которая релятивизирует диалог вплоть до его полного упразднения и сведения к монологу. Отсюда нетрудно понять, почему так называемый классический роман XIX в., а также любой тенденциозный идеологический роман тяготеют к эпичности, являя собой отклонение от собственно романной структуры (ср. эпический монологизм Толстого и романый диалогизм Достоевского).

В рамках второй модели можно отметить несколько возможностей:

1. Совпадение субъекта высказывания-результата («означаемое») с нулевой степенью «означающего», что может быть выражено с помощью либо местоимения «он» (имя не-лица), либо имени собственного.

2. Совпадение субъекта высказывания-результата («означаемое») с субъектом высказывания-процесса («означающее»). Это — повествование от 1-го лица: «Я».

3. Совпадение высказывания-результата («означаемое») с получателем (П). Повествование ведется от 2-го лица: «ты». Таково, например, объектное слово Раскольников в «Преступлении и наказании». Такую же технику настойчиво использует и Мишель Бютор в «Изменении».

4. Совпадение субъекта высказывания-результата («означаемое») не только с субъектом высказывания-процесса («означающее»), но и с получателем (П). В этом случае роман превращается в вопрошание о том, кто пишет, свидетельствуя об осознании писателем диалогической структуры собственной книги. Вместе с тем текст превращается и в процесс чтения (цитирования и комментирования) внеположной ему совокупности литературных текстов, тем самым конституируясь и как амбивалентность. Примером может служить «Драма» Филиппа Соллерса, где автор играет личными местоимениями и скрытыми цитатами, прочитывающимися в его романе.

Чтение Бахтина позволяет выстроить следующую парадигму:

Практика	Бог
«Дискурс»	«История»
Диалогизм	Монологизм
Логика взаимосоотнесенности	Аристотелевская логика
Синтагма	Система
Карнавал	Повествование
	Амбивалентность
	Мениппея
	Полифонический роман

* * *

В заключение хотелось бы обратить внимание на роль таких бахтинских понятий, как статус слова, диалог и амбивалентность, а также на открываемые ими перспективы.

Определяя статус слова как *минимальной единицы* текста, Бахтин проникает до самого глубокого уровня структуры, зале-

гающего под уровнем предложения и риторических фигур. Понятие статуса позволяет сменить представление о тексте как о совокупности атомов представлением о нем как о множестве реляционных связей, где слова функционируют в роли квантов. Тем самым проблема построения модели поэтического языка связывается уже не с идеей линии или поверхности, но с идеей *пространства и бесконечности*, формализуемых с помощью теории множества и новейших математических методов. Современные методы анализа повествовательных структур достигли такой изощренности, что позволяют не только выделять «функции» («кардинальные функции» и «функции-катализаторы») и «признаки» («признаки» в собственном смысле слова и «признаки-информации») *, но и строить логические и риторические схемы повествования. Значение подобных исследований неоспоримо **, однако не слишком ли превалирует в них метаязыковой — иерархизирующий и внеположный повествованию — априоризм? Навивный метод Бахтина, сосредоточенный на слове и его безграничности к диалогу (к комментированию цитации), куда более прост и вместе с тем прозорлив.

Диалогизм, столь многим обязанный Гегелю, не следует, однако, путать с гегелевской диалектикой, предполагающей наличие триады и, стало быть, борьбы и провоцирования (преодоления), не выводящего за рамки традиционной аристотелевской схемы «субстанция—причина». Диалогизм же, вобрав в себя эти понятия, ставит на их место категорию отношения; его цель — не преодоление, но гармонизация, включающая в себя и идею разрыва (оппозиции, аналогии) как способа трансформации.

Диалогизм переносит философские проблемы внутрь языка, точнее, — *внутри* языка, понятого как взаимосоотнесенность текстов, как письмо-чтение, идущее рука об руку с неаристотелевской, синтагматической, «карнавальной» логикой. Поэтому одной из важнейших проблем, которой предстоит заняться семиотике, является именно эта «другая логика», самостоятельно нуждающаяся в адекватном описании.

Термин «амбивалентность» в полной мере приложим к тому переходному периоду в истории европейской литературы, кото-

* Ю. Крестева имеет в виду работу Р. Барта «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» (см.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX в. М., 1987. С. 387—422). — *Прим. пер.*

** См. серьезные исследования о структуре повествовательного текста (Р. Барт, А.-Ж. Греймас, Клод Бремон, Умберто Эко, Жюль Гритти, Виолетта Морен, Кристиан Метц, Цветан Тодоров, Жерар Женетт), собранные в сб. «Communications» (1966. № 8).

рый можно определить как период сосуществования (амбивалентности), когда «отображение жизненного опыта» (реализм, эпос) существует одновременно с самим этим «жизненным опытом» (языковое зондирование, мениппея), тяготея, вероятно, к тому, чтобы в конечном счете усвоить живописный способ мышления, при котором сущность переходит в форму, а конфигурация пространства (литературного) служит обнаружению мысли (тоже литературной) без всяких претензий на «реализм». Термин «амбивалентность» предполагает исследование (через язык) романного пространства и его внутренних превращений; устанавливая тесную связь между языком и пространством, он побуждает анализировать их как особые формы мышления. Изучая амбивалентность зрелищного воссоздания жизни (реалистическая репрезентация) и самой жизни (риторика), нетрудно обнаружить разделяющую (или соединяющую) их пограничную линию, которая воспроизводит траекторию движения, при помощи которого культура пытается освободиться от собственных пут, превозмочь себя. Движение между двумя полюсами, создаваемыми диалогом, безвозвратно изгоняет из сферы наших философских интересов проблемы каузальности, финальности и т. п., так что в поле зрения диалогического принципа попадает мыслительное пространство, неизмеримо более широкое, нежели пространство романа как такового. Вероятно, не столько бинаризм, сколько именно диалогизм станет основой интеллектуальной структуры нашего времени. Преобладание романа и амбивалентных структур в литературе, притягательность групповых (карнавальных) форм жизни для молодежи, квантовый энергетический обмен, интерес к символизму взаимосоотнесенности в китайской философии — таковы лишь некоторые проявления современной мысли, подтверждающие нашу гипотезу.

1967

Перевод с французского Т. К. Косикова





В. Н. ТОПОРОВ

Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления

(«Преступление и наказание»)

Речь пойдет о ряде особенностей в структуре произведений Достоевского, которые играют исключительную роль в построении художественных текстов, во-первых, и находят наиболее точное соответствие в текстах и схемах мифопоэтической традиции, во-вторых. Естественно, что придется ограничиться изложением части общих соображений в краткой форме (подробнее см. «Петербургский текст русской литературы»). Предпочтение отдано «Преступлению и наказанию» * ввиду того, что последующие романы обнаруживают сильное усложнение тех структур, которые выступают в «Преступлении и наказании» в более чистом виде, выведение ряда схем из подсознания и дальнейшую их трансформацию. Такие же произведения, как «Белые ночи», «Двойник», «Хозяйка», «Записки из подполья», «Вечный муж», и др. дают меньшие возможности для заключений хотя бы ввиду своего объема.

Универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей *основной* задачи (сверхзадачи), от

* *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. М., 1970 («Литературные памятники»). Нередко текст цитируется лишь с целью указания на соответствующее место «Преступления и наказания» и идентификации с ним. Используются сокращения: «Пр. и наказ.» — «Преступление и наказание», Раск. — Раскольников, Свидр. — Свидригайлов, Порф. — Порфирий Петрович, Кат. Ив. — Катерина Ивановна, Раз. — Разумихин.

которого зависит все остальное. Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому («видимому»), космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое («невидимое»), хаотическое состояние. Решение задачи мыслится как *испытание-поединок* двух противоборствующих сил, как *нахождение* ответа на основной вопрос существования. Напряжение борьбы таково, что любой член бинарных оппозиций, определяющих семантику данного универсума, становится двусмысленным, амбивалентным; его по замыслу окончательная («последняя») интерпретация может определиться лишь в зависимости от той точки зрения, которая понимается как окончательная. В условиях предельной драматизации конфликта выкристаллизовывается *функция* (или функции) как таковая. Она становится самодовлеющей и определяющей. Все, что попадает в ее поле, утрачивает свою субстанциональную природу, лишается прежних оценочных критериев и перестраивается изнутри таким образом, чтобы соответствовать данной функции. В этих условиях границы между членами противопоставлений, между героем и его антагонистом, означаемым и означающим, именем собственным и именем нарицательным могут становиться призрачными. Непрерывность и гомогенность пространства и времени уничтожается, они становятся дискретными, и разным их отрезкам приписывается различная ценность. Решение задачи может происходить лишь в сакральном *центре* пространства (оно максимально семиотично; «вдруг стало видимо далеко во все концы света», — говорится о нем), противостоящем профаническому пространству, и в сакральной *временной* точке, на рубеже двух разных состояний, когда профаническая длительность снимается и время останавливается. То же происходит и в языке. Появляются слова и высказывания, претендующие на то, чтобы быть последней инстанцией, определять все остальное, подчиняя его себе. Слово в этих условиях выходит за пределы языка, сливается с мыслью и действием, актуализирует свои внеязыковые потенции.

Схемы такого рода отражаются и в архаичных космологических текстах и в карнавале, и в ряде произведений художественной литературы, включая и романы Достоевского, о чем писал в своей основоположной книге М. М. Бахтин. Здесь нет возможности говорить в деталях о том, почему эти схемы всплыли в творчестве Достоевского, и каким образом он применил архаические ходы мифопоэтического мышления для решения новых задач. Важно подчеркнуть лишь то, что использование подобных схем

позволило автору *кратчайшим* образом записать весь огромный объем плана содержания (аспект экономии), во-первых, и предельно *расширить* романное пространство, увеличив его *мерность* и возможности сочетания элементов внутри этого пространства (теоретико-информационный аспект), во-вторых. Такой выигрыш не мог быть получен без существенной перестройки самой структуры романного пространства, причем эти изменения, с точки зрения авторов и читателей классического романа неполифонического типа, рассматривались как жертва, как потеря чего-то весьма существенного из уже завоеванного русским романом (ср. оценку Достоевского в критической литературе прошлого века).

Борьба за расширение художественного пространства в истории европейского искусства знает и другие типологически близкие примеры, в некоторой степени могущие прояснить суть преобразований в области романа, осуществленных Достоевским. М. М. Бахтин пронизательно указал, почему Достоевский обратился к авантюрному сюжету и какими сторонами его герой связан с этим сюжетом. Действительно, в классическом романе XIX века герой и сюжет на некотором уровне сводимы один к другому. Между ними та же взаимозависимость и несвобода, как между любой совокупностью элементов, образующих парадигму, и синтагматической цепью этих же элементов в тексте.

Достоевский сумел найти в авантюрном романе такую структуру, которая была предельно независимой от героя, и, следовательно, открывала массу дополнительных возможностей для столкновения героя с элементами сюжета (вплоть до решения сознательно-экспериментальных задач). Впрочем, и с авантюрным сюжетом соотносим не каждый герой. Для того чтобы соответствовать такому сюжету, герой (при всей его сложности, не сопоставимой со сложностью героя авантюрного романа) должен быть дан незавершенным, недооволащленным, не выводимым из сюжета полностью, способным, как и слово, к новым продолжениям.

Не случайно, что герои Достоевского чаще всего находятся на полпути между добром и злом; обычно они доведены лишь до уровня слабо детерминированной модели, поведение которой в местах перекрещения с новым сюжетным ходом с трудом поддается предсказанию (да и то вероятностному: «Все, что хочешь, может случиться...»). Такой тип героя не только соответствовал представлениям писателя о свободе воли, о роли выбора своей судьбы, но и служил для расширения романного пространства. Той же цели служат отношения, в которые романист ставит сво-

их героев. Полифоничность романов делает их героев носителями самостоятельных, неслиянных голосов. И все-таки, у них есть некое объединяющее их ядро.

Если в романах Толстого автор находится *над* героями, скрепляет их своей последней и всеведущей волей, то в романах Достоевского автор *внутри* героев в том смысле, что разные герои решают (положительно, отрицательно или каким бы то ни было другим способом) *одну и ту же задачу*, все они намагничены в *одну* сторону, взяты в ракурсе истории *единой* души, во-первых, и в прагматической связи с автором, интериоризирующим себя в текст, во-вторых *. Следуя сказанному, можно предположить, что в каких бы отношениях между собой ни были герои романов Достоевского (вплоть до контрапунктических), для приведения героя и сюжета в соответствие необходимы некоторые дополнительные условия. *Одно* из них — выбор такого ракурса в изображении героя, который обеспечивает его максимальную мобильность в случае новых сюжетных ходов. Герой берется в таком состоянии, которое оправдывает заранее его вхождение в любые конфигурации сюжета. Не случайно, что герои многих произведений Достоевского описываются как люди не вполне здоровые, часто теряющие память и неспособные к контактам. Ср. в «Пр. и наказ.»:

* Проблема двойничества у Достоевского — лишь частный случай расщепления героя, так или иначе связанного с автором. Герой часто не кончается там, где перестает употребляться его обозначение. То, что мы выделяем Раск. и Свидр., Ставрогина и его двойников, Голядкина 1-го и Голядкина 2-го, строго говоря, дань привычке (в частности, к ипостасности). Герои Достоевского таким образом располагаются в некоем признаковом пространстве, что два соседних обладают рядом общих признаков; принцип же расположения зависит от функциональной установки. Любым двум героям может быть сопоставлено сходное описание, если их функции в данном узле схемы совпадают. Так, напр., объясняется совпадение в характеристиках Раск., даваемых ему не только Свидр., но Раз. и др. Расщепление *das Selbst*¹ на части с целью дальнейшего синтеза в плане нравственной регенерации сопоставимо в ряде отношений с общей схемой любого жертвоприношения с той же прагматикой. Психотерапевтическая сторона в обращении к такой схеме настолько очевидна, что ею можно хотя бы отчасти объяснить возможность восприятия романов Достоевского как сценария, который может «проигрываться» читателями, бродящими по местам, где разворачивается действие романов. То, что они в этом отношении уникальны в русской литературе (ср. Н. П. Андиферов²), бесспорно. И дело, конечно, не только в их «топографичности». Достоевский так организовал романное пространство, что сделал возможным вовлечение читателя в действие, лежащее уже за пределами художественной литературы.

«...но с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию. Он до того углубился в себя и уединился от всех..., ...Он не знал, куда деться от тоски своей. Он, шел... как пьяный, не замечая прохожих... и опомнился в следующей улице... шел, не замечая дороги, шепча про себя и даже говоря вслух с собою... Многие принимали его за пьяного», и т. д. *

Эти постоянные упоминания о болезни все время перебиваются указаниями на резкий переход к противоположному состоянию. Ср.: «он глядел уже веселее, как будто внезапно освободясь от какого-то ужасного бремени... но теперь его вдруг что-то потянуло к людям. Что-то совершилось в нем как бы новое... Но ему вдруг стало дышать как бы легче. Он почувствовал, что уже сбросил с себя это страшное бремя... и на душе его стало вдруг легко и мирно... он тихо и спокойно смотрел на Неву... он даже не ощущал в себе усталости... Свобода, свобода!» и т. д.

Сходные описания болезненного состояния героя легко найти и в других произведениях Достоевского (Ордынов, Голядкин, Мечтатель, Иван Петрович, князь Мышкин, Вельчанинов и др.) Следует подчеркнуть, что в описаниях болезни у Достоевского наблюдается поразительное единообразие — вплоть до перенесения из текста в текст целых блоков.

Другое условие, необходимое для приведения в соответствие героя и сюжета, — исключительно сильная дискретизация романного пространства. Все оно как бы состоит из большого количества корпускул или их конфигураций (это относится к локальному, временному, причинно-следственному, оценочному, поведенческому и др. планам), переход между которыми характеризуется максимальным возрастанием энтропии. В этих условиях затруднены какие-либо предсказания. Неожиданность не просто возможна; как правило, эта возможность всегда реализуется. Контраст между двумя синтагматически смежными участками тем более резок, что у Достоевского есть тенденция к минимализации времени перехода (в это мгновение... внезапно... вдруг... неожиданно... и т. д.); время получает необыкновенную скорость, счет идет только на мгновения, чтобы потом исчезнуть вовсе, отложившись в структурных признаках пространства-сце-

* Ср.: обморочное (или близкое к нему) состояние Раск. в конторе (дважды), у Порф.: высказывания Свидр., Порф., Раз. о его болезни. Ср. употребление в «Пр. и наказ.» слов: мономан, ипохондрик, лихорадка, жар, дрожь, машинально, механически, и под. в связи с Раск.

ны. Отсюда — впечатление судорожности, неравномерности, издерганности основных элементов романной структуры, заставляющее вспомнить ранние кинематографические опыты. Употребление слова «вдруг» в «Пр. и наказ.» имеет самое непосредственное отношение к тому, о чем сейчас идет речь. «Вдруг» на 417 страницах романа употребляется около 560 раз. Если вычтеть довольно значительные по объему отрывки, где оно употребляется очень редко или вовсе не употребляется (первый приход Раск. к старухе, первая половина рассказа Мармеладова — предыстория, письмо матери, встреча с матерью и сестрой, приготовление Раск. к встрече с ними, первая встреча с Порф., вторая половина первой встречи с Свидр., сцена в номерах Бакалеева после ухода Лужина, размышления Лужина, финал поминок, сцена с участием Кат. Ив. на набережной, последний разговор с Порф., последняя встреча с Свидр., встреча Свидр. с Дуней, вечер до прихода в гостиницу, выход из гостиницы, эпилог), то удельный вес «вдруг» возрастет еще больше. При этом максимальная частота употребления приходится на сюжетные шаги, совпадающие с *переходами*, и на описание смены душевных состояний. В русской литературе нет примера текстов, которые, хотя бы отдаленно, приближались к «Пр. и наказ.» по насыщенности их этим словом. В романе неоднократно встречаются отрывки (прежде всего — отмеченные содержательно) длиной в несколько страниц, где «вдруг» выступает с обязательностью некоего классификатора ситуации, что можно сравнить с принудительным употреблением некоторых грамматических элементов (типа артикля). Характерно также и то, что одиночное употребление «вдруг» — явление довольно редкое; «вдруг» организует не отдельные фразы, а целые совокупности их, образующие содержательные единства. Следует также заметить, что в «Пр. и наказ.» наблюдается тенденция предельно сближать друг с другом «вдруг» (в пределах одной или двух смежных фраз), несмотря на кажущуюся избыточность такого употребления*. Несколько примеров более обширных последовательностей, организованных с помощью «вдруг»: он вдруг очнулся... вдруг как громом в него ударило.. вскричал он вдруг... вдруг припомнился ему... Вдруг он вздрогнул... теперь явилась вдруг не мечтой... и он вдруг сам осознал это... Ему вдруг захотелось...; вдруг голова его как бы закружилась... и вдруг вся осела к полу... Ему вдруг

* Ср.: «...но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более... и что все вдруг решено окончательно. Вдруг он ясно услышал..., он... вдруг вскочил..» и т. д.

опять захотелось... как вдруг другая тревожная мысль ударила ему в голову и т. д.

Сходные функции в оценочном плане выполняет слово «*странный*» (часто — странно, странное дело, около 150 раз); в общих чертах распределение его в тексте совпадает с тем, что говорилось о «вдруг». Введением этого слова создается атмосфера неожиданности, обманутого ожидания, неопределенности в отношении развития элементов романной структуры на следующем шаге*. И здесь, как и в случае с «вдруг», наблюдается тенденция к концентрации «странный», «странно», хотя, разумеется, в меньшей степени. Ср.: «видеть некоторую как бы странность... Странная мысль наклеивалась в его голове... показалось... как-то странным... из странности... как это было странно...; но, странное дело... не испытывал подобного странного и ужасного ощущения... странная мысль пришла ему вдруг»... и т. д.**

Еще одна сфера, в которой сюжетные ходы скрещиваются с героем романа, — отмеченные точки пространственно-временного континуума. Как и в космологической схеме мифопоэтических традиций, пространство и время не просто рамка (или пассивный фон), внутри которой разворачивается действие; они активны и, следовательно, определяют поведение героя, и в этом смысле сопоставимы в известной степени с сюжетом. Среди этих пространственно-временных элементов особое место у Достоевского занимает час *заката* солнца (то же, как известно, характерно и для мифопоэтической традиции, где ежесуточный закат солнца соотносится с ежегодным его уходом; конец дня и лета (года), малого и большого цикла, граница ночи и зимы — вот та временная точка, где силы хаоса, неопределенности, непредсказуемости начинают получать преобладание***. Закат у Достоев-

* Не удивительно, что «вдруг» и «странно» обладают высоким коэффициентом совместной встречаемости.

** Характерно, что со словами «странно», «странный» очень часто сочетаются классификаторы неопределенности: как-то, что-то, какой-то и под., которые, впрочем, исключительно широко употребляются у Достоевского и в других случаях.

*** Ср.: «Я мало-помалу и постепенно, с самого наступления сумерек, стал впадать в то состояние души... которое я называю *мистическим ужасом*. Это — самая тяжелая, мучительная боязнь чего-то, чего я сам определить не могу, чего-то неспостигаемого и несуществующего в порядке вещей, но что непременно, может быть, сию, минуту, осуществится, как бы в насмешку всем доводам разума, придет ко мне и станет передо мною как неотразимый факт, ужасный, безобразный и неумолимый»... («Униж. и оскорбл.». 1. X). [Здесь и далее автор

ского не только знак рокового часа, когда совершаются или замышляются решающие действия, но и стихия, влияющая на героя: «Он бродил без цели. *Солнце заходило*. Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время... от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на «аршине пространства». В вечерний час это ощущение обыкновенно еще сильней начало его мучить. — Вот с такими-то глупейшими, чисто физическими немощами, зависящими очень часто от какого-нибудь *заката солнца*, и удержишься сделать глупость!» * В этом смысле вечерний закатный час вечен, вневременен; он не членим, как не членим сакральный центр среди профанического пространства, он и есть та чистая схема мифомышления, которая постоянно воспроизводится в художественном и религиозном сознании как некий образец **. *Другой* источник, создающий атмосферу неопределенности, непредсказуемости, фантастичности — Петербург Достоевского, в котором, как в России и в русском языке, «все возможно» ***. Здесь не удастся говорить об этом образе, но достаточно напомнить — в общем плане — его *фантасмагоричность* ****, а в более част-

использует сокращения: «Униж. и оскорбл.» — «Униженные и оскорбленные»; «Зап. из подп.» — «Записки из подполья». — *Прим. ред.*]

* Ср. еще в «Пр. и наказ.»: «Небольшая комната... была в эту минуту освещена заходящим солнцем». «И тогда, стало быть, так же будет солнце светить!», (ср.: «Неужели уж столько может для них значить один какой-нибудь луч солнца?..» или: «Я заметил, что подобные сомнения... приходили к нему все чаще в сумерки... В сумерки... старик... становился как-то особенно нервен, впечатлителен и мнителен...» («Униж. и оскорбл.». 1. V); «...он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца... Свобода, свобода! (шанс на спасение, на решительный поворот к лучшему); ...Было часов восемь, солнце заходило...» и т. п.

** Подробнее и в ином плане о символическом значении заката см.: *Дурьлин С. Н.* Об одном символе у Достоевского // Достоевский. М., 1928. С. 163—198.

*** «И чего-чего в ефтом Питере нет!»

**** Ср.: «имеющего сугубое несчастье обитать в Петербурге, *самом отвлеченном и умышленном* городе на всем земном шаре» («Зап. из подп.». 1. I); «Есть в Петербурге довольно странные уголки... в этих углах... выживается как будто совсем другая жизнь... такая, которая может быть в *тридесятom неведомом царстве*, а не у нас... — вот эта-то жизнь и есть смесь чего-то чисто *фантастического*, горячо идеального и вместе с тем... тускло-прозаичного и обыкновенного, чтоб

ном — его влияние на героя: «Я убежден, что в Петербурге много народу, ходя, говорят сами с собой. Это город полусумасшедших... Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге...»

Пространство Петербурга организуется основной оппозицией *срединный* (внутренний) и *периферийный* (внешний), с одной стороны, и серией градуальных оппозиций, характеризующих путь между местами наиболее полной реализации признаков срединный-периферийный, с другой. Актуализация этих оппозиций достигается *пространственными передвижениями* героя. Следует, впрочем, заметить, что этим передвижениям обычно сопоставляются перемены в нравственном состоянии героя (ср. то же в мифопоэтических текстах): моменты просветления, надежды, освобождения наступают по выходе из дома *. Противопоставление срединный-периферийный (в нравственном плане: максимальная несвобода — максимальная свобода) четче всего реализуется в образах *места* в городе, где живет Раск. (переулки около Сенной и канавы), его дома, каморки, диваны (концентрическая структура с возрастанием отрицательного значения по мере приближения к центру), с одной стороны, и широких городских пространств (панорама Невы, иногда — сады, площади) и островов (загородные места), с другой стороны. «Пр. и наказ.» начинается с описания этой *середины*, которое воспроизводится в весьма сходных, а часто и совершенно тождественных выражениях. Именно здесь созрели планы Раск. и он сам, Свидр., Порф. (мо-

не сказать: до невероятности пошлого...» «Бел<ые> ночи». (Ночь вторая); «Но, мимоходом, однако, замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре, — чуть ли не самым *фантастическим* в мире... Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подымется с туманом и исчезнет как дым...» («Подрост<ок>» и др.); «Фантастический» (и однокоренные слова) встречается в «Пр. и наказ.» около 30 раз. Наиболее характерные употребления — в применении к Раск.: «как он *фантастичен*... сердце имеет фантастическое... мне и понравились вы *фантастичностью*... дело покончить иначе, фантастическим образом...» и т. д.

* Ср.: из дома старухи (первое посещение); после сна на Петровском острове; при выходе со двора, где были спрятаны вещи, на улицу в направлении к площади; при выходе из дома после визита Лужина; после смерти Мармеладова; после второй встречи с Порф. и, наконец, действительное возрождение произошло в предельном удалении от дома. И, наоборот, страдания достигают своего предела, как правило, при нахождении внутри дома.

жет быть, и мать)* так или иначе отмечают зависимость этих планов от конкретного образа «середины»**. Вне дома «середины» характеризуется жарой, пылью, вонью, духотой, шумом, скученностью. Примеры обильны и, как во многих других случаях у Достоевского, предельно стандартизованы; речь идет о заготовленных клише, переходящих со страницы на страницу. Ср. такие типичные ситуации, как: «...В чрезвычайно жаркое время... На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу...»; «Зелень и свежесть понравились сначала его усталым глазам, привыкшим к городской пыли, известке и к громадным, теснящим и давящим домам... тут не было ни духоты, ни вони...; на грязных и вонючих дворах... толпилось...; как-то особенно склонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь, и всякая гадость...; На улице опять жара стояла невыносимая...» и т. д.

Шум и хохот (нередко — пенье) подчеркиваются особенно часто (гораздо более сотни раз), причем, они обычно нарочито бесстыдны, провоцирующие, зловещи, часто связаны с толпой или с тем, что есть в человеке от толпы***. Толпа же (публика кучки,

* Ср.: «— Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб... Я уверена, что ты наполовину от квартиры стал такой меланхолик». — «Квартира? Да, квартира много способствовала... я об этом тоже думал...»

** К языковому кодированию образа ср.: «близость Сенной... население, скученное в этих *серединовых* петербургских улицах и переулках»... Пребывание в *середине* комнаты отмечено и чаще всего связано с пассивным восприятием (слушать, смотреть), произвольным появлением недобрых мыслей или вообще со сферой отрицательного. Ср.: «В раздумье стал он *среди* комнаты. Мучительная темная мысль поднималась в нем... Он стоял *среди* комнаты и в мучительном недоумении осматривался кругом...». Ср. также моменты забывтья, депрессии в связи с *серединой* моста: критические моменты (*середины* комнаты — Соня, Лизавета и т. п.). Напротив, *хождение* по комнате, (напр., от двери или печи до окна, или из угла в угол) чаще всего связано с активным началом — мысли, эмоции (особенно — волнение) и т. п., предполагающие последующее действие. Ср.: о Раск., о Дуне, о Кат. Ив., о Порф. (он обычно бегают, кружит и даже — в передаче мечанина — сигает), о Лебезятникове, об Амалии Ивановне и т. д.

*** Лишь несколько примеров. Ср. первый сон Раск.: «Там всегда была такая толпа. Так орали, хохотали, ругались так безобразно и сипло пели... дрались... становится очень шумно... выходят с криками, с

гурьба, группа, народ и т. д.) и заполняет это срединное пространство *вне* дома, а иногда — окружает площадку-сцену *внутри* дома (разные обозначения ее встречаются в «Пр. и наказ.» более сотни раз). И в ней главное — не только количество и форма организации (хаотичность), но и ее оценка в нравственном отношении. Когда речь идет о *середине внутри* дома, на первое место выступают указания на ограниченность пространства, его неправильную форму, убожество, некоторые цветовые характеристики и под. Ср. о комнате Раск.: «С ненавистью посмотрел он на свою каморку. Это была крошечная клетушка... имевшая самый жалкий вид со своими *желтенькими*, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко...; в этой *желтой* каморке, похожей на шкаф или сундук...; где на грязных *желтых* обоях... Он оглядел эти *желтоватые*, обшарканные обои...» и др. (ср. выше: комната — гроб); о комнате Свидр. в гостинице: «Это была клетушка до того маленькая, что даже почти не под рост Свидр. Постель очень грязная, простой крашенный стол и стул занимали почти все пространство. Стены имели вид как бы сколоченных из досок с обшарканными обоями, до того уже пыльными и изодранными, что цвет их (*желтый*) угадать еще можно было, но... одна часть стены и потолка была срезана накось, как обыкновенно в мансардах, но тут над этим косяком шла лестница...»; о комнате Сони: «Это была большая комната, но чрезвычайно низкая... Сонина комната походила как будто на сарай, имела вид весьма неправильного четырехугольника, и это придавало ей что-то уродливое. Стена... перерезывала комнату как-то вкось, отчего один угол, ужасно острый, убегал куда-то вглубь... другой же угол был уж слишком безобразно тупой... *Желтоватые*, обшмыганные, и истасканные обои почернели... здесь было сыро и угарно... Бедность была видимая...» и т. п. Некоторые из этих характеристик имеют и более широкое распространение *. Но самая главная черта *середины внутри* дома, бесспорно, ее спертость, скученность, обуженность. В этом локусе эта черта выражена предельно ярко. Обычно она трактуется как *духота* и как *теснота-узость*. Душно всюду: у Раск., старухи, в номере гостиницы, в конторе, в рас-

песнями... хохочут в толпе... все лезут в Миколкину телегу с хохотом и остротами... в толпе тоже смеются, да и впрямь, как не смеяться...; смех в телеге и в толпе удваивается...» и т. д.

* Ср., например, желтый цвет обоев у старухи (как и желтая мебель, желтые рамки), желтая мебель у Порф., желтая вода в желтом стакане в конторе..., бледно-желтое лицо у Раск. и Кат. Ив.

пивочной, в трактире, где встретились Свидр. и Раск. * Указания на тесноту-узость идут бок о бок с указанием на *духоту и тоску*. Ср.: «лестница была темная и узкая..., лестница была узенькая, крутая, и в помоях..., гость полез через узкое пространство...» (о комнате Раск.);... «и на такой узенькой площадке... А знаешь ли, Соня, что ...тесные комнаты душу и ум теснят **, вырываются из его стесненной груди... но грудь ему теснит и теснит...» и т. п.

Уже из этих примеров с очевидностью восстанавливается этимологическая связь *тесноты с тоской* *** (нередко встречаются по соседству друг с другом). Ср. в этой же связи мотив *тошноты*. Подобно указанному отношению, в тексте «Пр. и наказ.» проясняется и другая этимологическая связь: «узкий» (см. выше) и «ужас» ****. И в этом смысле роман Достоевского сближается с мифопоэтическими текстами, изобилующими этимологической игрой*****. «Угол» (в «Пр. и наказ.» около сотни раз) также входит в игру, что нетрудно было бы показать на примерах. Если вспомнить, что все эти слова восходят в конечном счете к тому же индоевропейскому корню, который отразился в вед. *amhas*, обозначающем остаток хаотической *узости*, тупика, отсутствии благ и в структуре макрокосма, и в душе человека и противопоставлено *ugu loka* — *широкому* миру, торжеству космического над хаотическим, — то окажется, что указанные фрагменты романа в силу своей архетипичности могут трактоваться как отдаленное продолжение индоевропейской мифопоэтической традиции. Главный ведийский ритуал (как, впрочем, и в других традициях)³ состоял в инсценировке того, как главный актер-герой своими деяниями-жертвой делал возможным этот переход от *am-*

* Ср.: «Было душно... в комнате было душно... ему стало душно и тесно» и т. д.

** Ср.: «Я заметил, что в тесной квартире даже и мыслям тесно». («Униж. и оскорбл.». 1. I).

*** Ср.: «не знал, куда деться от тоски...; Он так устал от... этой сосредоточенной тоски...; Давным-давно как зародилась в нем вся эта теперешняя тоска..., бродил в тоске и тревоге...; Соня стояла в страшной тоске...» и т. д.

**** «Ужас», «ужасный» и под. отмечены в «Пр. и наказ.» около полутора раза.

***** Ср.: «...таинственного ужаса..., узкий длинный переулок..., узкие ворота... о своем... угле... потрясенного ужасом... («Хоз<яйка>». 1. I) и др. Ср. сходную игру со словами того же корня (eng-Angst) у Рильке.

has k uru loka. Типологически то же делает и герой «Пр. и наказ.»*.

Образу косной, хаосу причастной середины соответствует целый ряд диагностически безошибочных особенностей языка описания этой середины. Не имея возможности говорить здесь о этом подробнее, достаточно указать лишь некоторые ключевые характеристики — резкое сужение словаря, сводимого к чисто локальному; синтагматическое сближение семантически близких слов; кардинальные изменения в статистическом распределении слов, приводящие к увеличению «напряженности» слова (актуализация соотношения означающего и означаемого; создание условий, облегчающих процесс символизации; частичное стирание границ между именем собственным и нарицательным; тенденция к этимологизации и признанию обусловленности значения внутренней формой слова и его звуковой структурой и т. п.); стандартизация метаязыковых описаний и т. д. Тем самым язык описания середины как бы получает структуру, соотносимую по своему устройству со структурой всего романного пространства. Действительно, в обстановке обуженности, спертости, духоты (напр., в каморке) слова предельно сжаты, косноязычны, лишены перспектив; естественные связи между ними затруднены, зато им навязывается логика дурной смежности, случайности, избыточ-

* Одна из устойчивых у Достоевского вариаций темы узости и ужаса воплощается в образе человека в углу между шкафом и дверью (стеной, окном). Наиболее известен пример из «Бесов» («Вправо от двери стоял шкаф. С правой стороны этого шкапа, в углу, образованном стеною и шкапом, стоял Кириллов, и стоял ужасно странно, неподвижно, вытянувшись, протянув руки по швам... и плотно прижавшись к стене, к самому углу»), для которого была указана параллель из «Le dernier jour d'un condamné» (см.: *Виноградов В. В.* Эволюция русского натурализма. Л., 1929. С. 143, 147). Однако та же ситуация неоднократно встречается и в других произведениях писателя (ср.: «Вдруг он увидел ее в углу, между шкапом и окном, она стояла там, как будто спрятавшись, ни жива, ни мертва... в ужасном смущении...» («Униж. и оскорбл.». I. XV), в частности, в «Пр. и наказ.»: («В самую эту минуту в углу, между маленьким шкафом и окном, он разглядел как будто висящий на стене салоп...; а на стуле в уголку сидит старушонка, вся скрючившись и наклонив голову... он испугался... Сердце его стеснилось...»). Этот образ стал отмеченным в русской литературе (Белый, Ахматова и др.). Другой пример из той же сферы — духота ограниченного пространства, вызывающая дурноту героя (трижды у Раск.); ср. также образ переполненного жильцами дома — Ноев ковчег («Пр. и наказ.»; «Униж. и оскорбл.». I. I; «Бедные» люди», первое письмо). Ср. еще архетипический образ скорлупы, а также мотив насекомых, гадов и под. (ср. в «Пр. и наказ.» — вошь, паук, муха, мышь, крыса и т. д.).

ной повторяемости, всего того, что определяет поведение косной массы. В этих условиях получает преобладание оттенок некоей на недоброе ориентированной и суетной косвенности (подмигивающая интонация *, поддразнивание **, подсматривание, подозрение ***, подслушивание, ср. значение *под-* во всех этих случаях). Существенно, что в «Пр. и наказ.» подслушивание (слушание), как нечто более косвенное и косное преобладает над подсматриванием (смотрением). Не случайно, что все основное именно *услышано* (непосредственно или через молву, слухи) ****, а не *увидено*. Не случайно, что обычно герои романа слушают «что», а смотрят «как» (об этом см. ниже) *****. Из глаголов говорения в этом оценочно-смысловом поле выделяется «шептать» более 60 раз) 6*.

Как только герой Достоевского покидает эту дурную середину и устремляется во вне (на периферию), описанные выше особенности языка исчезают. Между прочим, меняется характер клише и их частота 7*. Сама периферия снабжена признаками, про-

* Ср. помимо общей стихии: «...продолжал он, подмигивая Заметову... и как бы ему подмигнув... побожился бы, что он ему подмигнул, черт знает для чего... (употребление «как бы», косвенных наклонений, разных способов запинания, кажимости, ухода от ясности и т. п. в этом смысле весьма симптоматично); ...обратился с нахально вызывающей усмешкой...; Подмигнул мне давеча Порф., аль нет?» и др.

** Ср.: «...несмотря на все поддразнивающие монологи...; «Так мучил он себя... и поддразнивал этими вопросами...».

*** Ср.: «...я стал подозревать, что...; я стал подозревать...; Свидр, стал ему очень подозрителен...; он... что-то подозревает..., вы очень боитесь и меня подозреваете...» и др.

**** Ср. хотя бы такие важные моменты, как то, что Раск. услышал разговор офицера со студентом о старухе, разговор Лизаветы с мещанами, что Свидр. подслушивал разговор Раск. с Соней (и даже происходящее в соседнем номере) и т. п.

***** К образу «низа» ср. любопытную деталь: герой «Пр. и наказ.» описывается часто как прислушивающийся *вниз* на лестницу, на двор и т. п. и глядящий *в землю, вниз* и др.

6* Ср. хотя бы: «...шел, не замечая дороги, шепча про себя и даже говоря вслух с собою...; Вдруг он весь вздрогнул от ужаса: — Боже мой, — шептал он в отчаянии...; говоря опять шепотом, так что тот даже вздрогнул...; шептала она..., чуть не в отчаянии; прошептал... продолжал... полушепотом» и т. д.

7* Тем не менее, сам выход *вовне* из середины принадлежит к частым у писателя композиционным клише (ср. в «Пр. и наказ.», «Бел<ых> ночах», «Вечн<ом> муже» и т. п.), монтируемым с помощью фрагментов, где повторяются лишь ключевые элементы (зелень, река, прохлада, теплота, воздух, ветерок, солнце, свет, цветы, простор и т. д.), окруженные сферой довольно сильного варьирования.

тивоположными тем, которые описывают *середину**. Здесь достаточно указать только на один из таких признаков — *простор, широту*. Именно в этих условиях и приходит освобождение: «День опять был ясный и теплый... стал глядеть на широкую и пустынную реку. С высокого берега открывалась широкая окрестность... Там, в облитой солнцем необозримой степи... Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних... мысль его переходила в грезы, в созерцание... подле него очутилась Соня... Слезы стояли в их глазах... уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. И воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого...» (исполнилось то, что раньше казалось неосуществимым: «Взор и мысли просили простору»)**.

Как было сказано выше, середина и периферия соединяются *путем*, который проделывает герой. В «Пр. и наказ.» этот путь сугубо семиотичен, он задан почти с такой же обязательностью как путь героя в сказке («отлучка») или предписание в заговоре, не говоря о текстах, посвященных «перегринациям». В «Пр. и наказ.» этот путь (на острова) проделывается, как и в мифопоэтических схемах, трижды*** — 2 раза Раск., 1 — Свидр. (заменившим в этом случае Раск., для которого почти до конца сохранилась возможность третьего и последнего путешествия)**** и

* Но есть и другая *середина* — место покаяния и исповеди. Ср.: «дошел до середины площади... он вдруг вспомнил слова Сони: “Пойди на перекресток, поклонись народу, поцелуй землю...”». Он стал на колени среди площади...».

** Видимо, не случайно подчеркнуто, что комната Сони большая («это была большая комната... затерявшийся в пустоте...») Ср. о комнате Свидр.: «две довольно просторные комнаты... как-то между двумя почти необитаемыми квартирами... почти пустые»). Ср.: *п р а с п р о с т р а н и т ь* Летний сад на все Марсово поле...» или: «...комната моя становилась как будто просторнее как будто она все более и более *п р а с ш и р я л а с ь*» («Униж. и оскорбл.». 1. X). Характерно, что слово *п р о с т о р* также восходит к архаичным способам выражения члена оппозиции противоположного *у з о с т ь* — *(pro) ster-/stor-; *eng'h-/*ong'h-.

*** Ср. о Соне: «Ей три дороги, думал он...»

**** Ср. и дальнейшую игру параллелизма: кусты, под которыми спал на Петровском острове Раск. и видел сон, приоткрывший ему надежду на спасение; куст (там же), под которым Свидр. собирался найти спасение в смерти (и в этом случае надежда была обманута). Низкий вариант спасения промелькнул в мыслях Раск. о сокрытии вещей под кустом на островах (также несостоявшийся замысел); ср. сцену Раск. с Поленькой и Свидр., с девочкой (во сне) и т. д.

каждый раз в надежде на спасение (ср. три прихода Раск. к старухе). Для Свидр. это путь на тот свет, в чужое царство, в Америку *. Путь из дома описывается по тому же принципу, что и в заговорах (из избы дверьми, со двора воротами, в чистое поле, к синему морю...): дверь — площадка — лестница (этажи) — двор — ворота — переулок — лица (— площадь — Нева — острова) **. Достаточно полные описания выхода или входа приводятся в «Пр. и наказ.» около 20 раз, причем, несколько раз эти описания исключительно подробны, несмотря на предельную их стандартизацию (ср. первый выход Раск., приход к старухе, выход на убийство, второй приход к старухе, выход от старухи, приход в контору, последний приход в дом старухи, приход домой перед встречей со Свидр.). Все участки пути (особенно в пределах дома и двора) воспроизводятся многократно, причем легко заметить, что с наибольшей детализацией описываются решающие выходы героя из дома, те приходы, которые не могут принести спасения (к старухе, в контору) *** и первый приход к Соне. Потребность в фиксации пространственных границ, начала и конца, Достоевский также разделяет с архаическими текстами. При этом он нигде не позволяет этим мотивам превратиться в исключительно композиционный или орнаментальный прием. Особенно существенно, что Достоевский всегда старается указывать — *открыта* (отворена, отперта) или *закрыта* (затворена, заперта) дверь (более полутора раза, при этом слово «дверь» упоминается около 200 раз). Весьма важно, что Достоевский старается совместить подобные указания границ дома и начала конца действия с границами глав (ср. начала и концы глав).

* И здесь Раск. предвосхищает Свидр. («Лучше совсем бежать... далеко... в Америку...»), который использует слово «Америка» сначала для обозначения заграницы, а потом — того света, смерти, двух вариантов ложного спасения.

** В схеме обратного пути (или входа) ср.: звонок, замок, запор, крючок, ключ, щель или помещения по ту сторону двери — прихожая, сени, коридор, комнаты, *последняя* из которых *тесная*.

*** Это ложные выходы, не приводящие к периферии, блуждание в середине, в кривом пространстве. Ср. о Раск.: «одумался, вспомнив, что *идти больше некуда*», в связи со словами Мармеладова: «И вот, зная вперед, что не даст, вы все-таки отправляетесь в путь и... для чего же ходить?.. а коли не к кому, коли *идти больше некуда*... понимаете ли вы... что значит, когда уже *некуда больше идти*?» Строго говоря, отсутствие выхода есть структурная особенность самой середины и преодолеть ее в одиночку человек не может. Истинный выход (распрямление) указан лишь в эпилоге.

При всей несравненной сложности романов Достоевского оказывается, что в них легко выделяются некоторые заведомо общие схемы (от которых автор, в отличие от большинства его современников, не хотел отказываться), наборы элементарных предикатов, локально-топографических и временных классификаторов, которые могут быть заданы списком, набор метаязыковых операторов и, наконец, огромное число семантически (часто — символически) отмеченных кусков текста, которые могут появляться в разных частях одного или нескольких произведений (повторения, удвоения, «рифмы ситуаций», параллельные ходы и т. п.). В этом смысле его романы аналогичны мифопоэтическим текстам. Если роман Достоевского записать таким образом, что все эквивалентные (или повторяющиеся) мотивы будут расположены в вертикальной колонке (сверху вниз), а мотивы, образующие синтагматическую цепь, — в ряд (слева направо), — то, как и в случае с мифом (или ритуалом), чтение по ряду соответствовало бы рассказыванию романа, а чтение по колонке — его пониманию. С этим связано стремление Достоевского к обеспечению такого расслоения романной структуры, чтобы облегчить синтезирование ее элементов как в диахроническом, так и в синхроническом аспектах. Отсюда — многочисленные приемы драматургической техники, помогающие четко отделить сцену от не-сцены (обилие режиссерских, по существу, ремарок, пропуск глаголов говорения, введение масок, марионеток*, изображение описываемого действия как театрального, постоянное употребление в этих случаях таких слов, как театр, сцена, кулисы, декорация, антракт, публика, роль и т. д.). Необходимо указать на два рода фактов: во-первых, на распределение романного времени с явной тенденцией синхронизировать романное и действительное время для ключевых сцен, и, во-вторых, на стремление ввести в ремарки значительную часть неметаязыкового содержания (при значительной стандартизации самих ремарок)**.

* Ср.: «Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу и передергивая какие-то нитки, пружины, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал» («Петербургские сновидения»).

** Речь идет здесь прежде всего о том, что автор сознательно вводит в ремарку описание душевного состояния героев, которые традиционно трактовались как самостоятельные и самодовлеющие. Осуществляя эту операцию, писатель не только добивается огромной экономии, но и, перераспределяя элементы структуры по разным уровням, увеличивает число рангов, создает возможности для конструирования

Одна из существенных особенностей мифопоэтических текстов состоит в возможности изменения границ между именем собственным и нарицательным вплоть до перехода одного в другое. Структура подобных текстов такова, что допускает в синхронической плоскости конфигурации, которые обычно возникают лишь в диахроническом ряду. Причина этому (если говорить в самом общем виде) — в негомогенности текстового пространства и подчеркнутой функциональности. Романы Достоевского в этом отношении представляют особый интерес. Границы между сферами имени собственного и апеллятива ослабляются: ср., с одной стороны, необычный факт апеллятивизации собственного имени, известного лишь из данного текста и, строго говоря, введенного до данного момента повествования лишь косвенно — рассказ Мармеладова, письмо матери — («Сонечка... вечная Сонечка...»; «Эй вы, Свидригайлов!»; «Тяжелы Свидригайловы...» и др.) и, с другой стороны, фактическое превращение (оказиональное) в имя собственное таких ключевых слов, как диван, каморка, дверь, порог, лестница, двор, ворота, улица, острова и под. (ср. их участие в процессе симеозиса, символизм и мифологизм, статистическую отмеченность и под.). В этих условиях имена собственные приобретают многообразные мотивировки — автобиографические (Чебаров < Бочаров, Душкин < Пушкин, Вахрушин < Бахрушин, Ресслих < Рейслер, Шиль), выводящие читателя или самого автора за пределы романа (прагматический аспект, имеющий целью проверку связи с внетекстовой реальностью); культурно-исторические (Капернаулов *, Митрей и Миколой **, Пульхерия Александровна ***, Лизавета Ивановна **** и др.); символические (ср. Миколка во сне и Миколка — добровольная жертва); семантические и фонетические и под. Два при-

ния существенно более сложных конфигураций (ср. употребление глаголов типа «смотреть» «взглядывать» и т. д. в роли операторов свертывания целых сцен).

* Помимо библейских ассоциаций ср. Капернауум у Бальзака.

** Ср. дядю Митя и дядю Миня у Гоголя.

*** Ср. Пульхерию Ивановну у Гоголя. Вообще в «Пр. и наказ.» достаточно большое количество указаний на Гоголя, хотя они лучше завуалированы, чем в ранних повестях.

**** Ср. Лизавету Ивановну в «Пиковой даме». Указывалось уже, что предпочтение имени Лиза у Достоевского («Слабое сердце», «Зап. из подп.», «Идиот», «Бесы», «Подрост<ок>») так или иначе связано с образом пушкинской Лизы и далее с карамзинской бедной Лизой. См.: Бем А. Личные имена у Достоевского // Сборник в чест на Л. Милетич. София, 1933. С. 425.

мера мотивировок последних двух видов. Внутренняя форма фамилии *Разумихин* (кстати, он, конечно, соотнесен и с Раск.) *, подчеркивается постоянно и многообразно: Лужин, ошибаясь, называет Разумихина *Рассудкиным*. Свидр. говорит: «Я слышал что-то о каком-то господине Разумихине. Он малый, говорят, *рассудительный*, что и фамилия его показывает...») и др.

Еще более четко актуализируется внутренняя форма и семантика фамилии Заметова: заметил..., заметливы..., заметил... (ср. многие др. примеры, где Заметов *видел, смотрел, наблюдал*, и даже знал, не говоря о более внешних мотивировках (частоте з). Не менее интересны случаи, когда фамилия отсутствует, но глагол остается: *...заметил* письмоводитель, с любопытством *вглядываясь...*; *заметил* письмоводитель, прислушивавшийся со своего места) и т. д.

Как и в мифологических текстах, во многих местах «Пр. и наказ.» имена (в частности Разумихина и особенно Заметова) оказываются настолько мотивированными **, что при передаче на другой язык подлежат переводу. При всем этом структура имени у Достоевского лишь самым внешним образом может быть сопоставлена с именами в традиции классицизма ***. Несомненно, что такие операции с именами принадлежат к наиболее ярким свидетельствам мифопоэтической и карнавальской техники *bricolage*'а в индивидуальном художественном творчестве.

То же относится и к использованию чисел у Достоевского. Прежде всего их огромное количество (около двух тысяч употреблений, включая и местоименно-артиклевые случаи), резко преобладает «один — первый» (более 700 раз), «два» — более 300, «три» — около 200, «пять» и «десять» — по 70 раз, четыре — около 50 раз, «шесть», «семь» и «восемь» — примерно, по 30—35 раз, «девять» — около 10 раз (данные, касающиеся других чисел, менее интересны). Общее количество употреблений столь велико (во всяком случае в русском классическом романе нет

* См. об этой фамилии: *Альтман М. С.* Имена и прототипы литературных героев Достоевского // Уч. зап. Тульск. пед. ин-та. Вып. 8. 1958. С. 134 и сл.

** Разумеется, подобные примеры встречаются и при других именах. Ср.: Раскольников... из раскольников...; Родион... родименький и т. д.

*** Ср. еще одну особенность имен у Достоевского: их некоторую умышленность, произвольность, эфемерность, расплывчатость их границ. Ср. Иван Петрович и Петр Иванович; Родион Романович Раскольников; Амалия Ивановна, она же Людвиговна и Федоровна; Настасья Никифоровна... — («А ведь я Петрова, а не Никифорова»); Сою (Софью Семеновну) дважды называют Софьей Ивановной и т. п.

ничего, сколько-нибудь напоминающего эту картину), что нередко возникает впечатление о принудительном характере употребления числовых показателей в целом ряде случаев. Иногда густота чисел столь велика, что текст выглядит как какой-нибудь счетный документ или пародия на него, часто на страницу приходится по 10 и более чисел, а иногда и 15—20. Разнообразие в использовании чисел очень велико; подчеркивается их случайный, меркантильно-профанический, неэстетический аспект (дробь), сугубая «количественность» и т. д. В этом смысле Достоевский десакрализует, дегармонизирует архаичные представления об элементах числового ряда таким же образом, как это сделал Рабле (см. об этом у М. М. Бахтина). Различие, однако, в том, что Рабле профанирует число, доводя его до абсурдной точности, и связывая его с низкой темой (260 418 человек, потонувших в моче), а Достоевский достигает сходных целей безразлично-равнодушным, часто монотонным употреблением чисел Ср.: 1—9 раз (106—107), 18 раз (118—121), 17 раз (347—349) 13 раз (367—368) и т. д. Интереснее (хотя и короче) последовательности с числом 2: в двух шагах... по двум ступенькам... двумя поленами... обе руки; через две минуты... две ложки, две тарелки... бутылочки две... две бутылки; оба знали... два месяца... у них у обоих... оба... двух малюток... Оба... двух спасенных... две недели; в двух шагах... второй дом... при втором повороте... в двух шагах... две улицы... второго этажа... двое работников... оба молодые парни и др. Реже игра идет на числе три: ...да в третий... три раза... крикнул третий... через три дома... шагах в тридцати. Из других случаев ср.: второй этаж... оба видят... на двадцати... столиках... в двадцать глотков... два-три дня... два раза... с двадцати шагов... два раза... второе... и нередкие последовательности неопределенно больших (но «круглых») чисел от 10 до 100 000 000). Вместе с тем в ряде случаев ярко обнаруживаются и мифопоэтические концепции числа (с подчеркиванием его «качественных» свойств, символизмом, обыгрыванием плана выражения и т. п.). Прежде всего речь идет о *семи*. Сам роман семичленен (6 частей и эпилог), первые две части состоят из семи глав каждая. Роковое событие, отнесенное ко времени после семи часов, было предопределено и пережито еще накануне, когда последним, все решившим импульсом, было услышанное и отозвавшееся всюду, где возможно, семь: «Приходите-тко завтра, часу в *семом*-с... Посмотрю я на вас *совсем*-то... мой совет... и сестрица *сами*... — В *семом* часу... *самол*ично... — И *самоварчик* поставим;... *С места*... *незаметно*... *сменилось ужасом*... в *семь*... ровно в *семь* часов... как приговоренный к *смерти*... *всем существом*...» Тема «семи» подчеркнута в эпило-

ге, особенно в самом конце его, но уже не как предвестье гибели, а как указание пути к спасению: «Им оставалось еще семь лет, а до тех пор столько нестерпимой муки и столько бесконечного счастья!.. Семь лет, только семь лет!.. В начале своего счастья, в иные мгновенья, они оба готовы были смотреть на эти *семь* лет, как на *семь* дней»... И эти «*семь* лет, словно *семь* ослепительных дней», непохожи до полной противоположности на *семь* лет, прожитых Свидр. с Марфой Петровной, о чем *семь* раз упоминает Свидр. * Значимость семи обнаруживается еще не раз: «Недели (= *семь*) через *три* на *седьмую* версту, милости просим! Я, кажется, сам там буду...» — думает Раск. о предстоящем. Это расстояние перекликается с другим — он даже знал, сколько шагов от ворот его дома: ровно *семьсот тридцать* (700 + 30), — хотя оба пути разнонаправлены. Числа, составляющие *семь* в архаичных схемах (три и четыре) ** отмечены и у Достоевского. О роли «трех» отчасти говорилось — особенно очевидна она в «Пр. и наказ.» во всем том, что связано с повторяемостью сюжетных ходов. Максимальная сакральность «четырёх» обнаруживается в ритуальном клише («Стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю... поклонись всему свету на все четыре стороны и скажи всем...»), а также в сцене чтения притчи о Лазаре, сыгравшей столь важную роль в будущем возрождении Раск. «— Не там смотрите... в *четвертом* Евангелии... “Господи! Уже смердят, ибо *четыре* дни, как он во гробе”. Она энергично ударила на слово *четыре*». Поразительно устойчив образ *четырёхэтажных* домов (старухи, Раск., Козеля, конторы и т. д.), ср. особое значение *четвертой* по порядку комнаты (последней), куда пришел Раск. Эта четырехчленная вертикальная структура семантически приурочена к мотивам узости, ужаса, насилия, нищеты и тем самым противопоставлена четырехчленной горизонтальной структуре (на все четыре стороны), связываемой с идеей простора, доброй воли, спасения. Этот второй, сакральный аспект чисел, противопоставленных профаническим числам, годным лишь для «низкой жизни», снова возвращает нас к архаическим схемам мифомышления, и, в частности, к практике ритуальных измерений

* Ср.: «Целые семь лет... крепился... во все наши семь лет...; Семь лет из деревни не выезжал... все семь лет каждую неделю (= *семь*) сам заводил; семь лет прожил в деревне; после семи-то лет так и набросился; Да ведь и:..., Варенц семь лет с мужем прожила, двух детей бросила, разом отрезала... «Я осознала, что с вами не могу быть счастлива».

** Ср.: «три четыре» как способ обозначения малой приближенности: 9, 57, 90, 173, 293, 414.

основных параметров мира. И у Достоевского число введено в мир и определяет не только размеры, но и высшую суть его. Для приближения к ней, проникновения в нее необходима *полнота жизни* *. Образ этой жизненной полноты человеку, охваченному отчаянием, является через *воспоминание, память*, которые противостоят темной и косной стихии забвения **. Жизнь и память, так понимаемые, составляют высшие ценности и для Достоевского, и для мифологического сознания.

1973



* Ср.: «Эй, жизнью не брезгайте!.. Много ее впереди еще будет... Отдайтесь жизни прямо, не рассуждая» и др. Кстати, фразеология со словом «жизнь» весьма показательна и в ряде случаев обнаруживает схождения с мифопоэтическими клише. Ср.: «Есть жизнь? Разве я сейчас не жил? Не умерла еще моя жизнь... Живите и много живите...» и др.

** Тема воспоминания (детства) с повторением сходных мотивов (отец, могилка, молитва) выступает в «Пр. и наказ.» трижды, играя весьма важную роль в романе, — в письме матери, в первом сне и в последнем разговоре с матерью. — Вспомни, милый, как еще в детстве своем, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои... и как мы были счастливы!; Приснилось ему его детство... гуляет... со своим отцом... религиозно и почтительно крестился над могилкой, кланялся ей и целовал ее; Родя, вот ты теперь такой же, как был маленький, так же приходил... еще когда мы с отцом жили... Сколько раз мы, обнявшись с тобой вот так, как теперь, на могилке его плакали. (Характерны отождествления — *теперь, как тогда*.)

Эти три сна — как три знака основных ходов романа. Ср. их симметричность, а также то, что в сцене сна ощущение облегчения вынесено за его пределы (и на душе его стало легко и мирно); ср., наконец, то, что одинаковые воспоминания производят разный эффект. И в других случаях воспоминания (обычно после забытья) определяют поступки Раск.: «Вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова, — ибо надо, чтобы всякому человеку...; даже не помня, где он находится... Он вдруг вспомнил слова Сони...» и др. (ср. последующие действия). Ср. сходную роль детских образов.



Вяч. Вс. ИВАНОВ

Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики *

1. М. М. Бахтину принадлежит заслуга выдвижения еще в 20-х гг. тех идей, которые лишь в настоящее время становятся в центре внимания исследователей знаковых систем и текстов. В частности, он указал на непосредственную связь исследования знаков с общей наукой об идеологиях **, которую он предлагал создать: все виды идеологической деятельности объединяются своим знаковым — двусторонним — характером. Согласно формулировкам первых его книг, «где нет знака — там нет и идеологии» (5 ***, с. 15), «всему идеологическому принадлежит знаковое значение» (5, с. 17), «все продукты идеологического творчества — произведения искусства, научные работы, религиозные символы и обряды и пр. — являются материальными вещами <...> Правда, эти вещи особого рода, им присуще значение, смысл, внутренняя ценность. Но все эти значения и ценности даны только в материальных вещах и действиях» (3, с. 15). В те же годы теоретическим осмыслением того, как «в данности еди-

* Статья представляет собой переработанный и расширенный текст доклада, прочитанного в ноябре 1970 года на заседании Объединения по структурной лингвистике при Лаборатории вычислительной лингвистики МГУ, которое было посвящено 75-летию М. М. Бахтина.

** Этот аспект работ М. М. Бахтина особенно подчеркивается в серии недавних публикаций Ю. Кристевой, постоянно на них ссылающейся, см., напр.: *Kristeva J. La sémiologie comme science des idéologies // Semiotica. I. 1969. N 2. P. 197. N 3; Ee же. La Sémiotique, science critique et/ou critique de la science // Kristeva J. Recherches pour une sémanalyse. Paris, 1969. P. 32. N 32.*

*** Здесь и далее в тексте в скобках указываются номера работ М. М. Бахтина, согласно списку, приложенному к статье. Курсив здесь и далее в цитатах везде принадлежит М. М. Бахтину.

ного материального знака, слова воплощаются и конденсируются в единство культурного и субъективного содержания» *, занимался Г. Г. Шпет, которого с М. М. Бахтиным сближало и исследование проблемы социальной оценки (ценности) знака-слова. Но они расходились в понимании отношения ценности («созначения», по Шпету) и значения, которые Шпет в отличие от Бахтина «помещает в разные сферы» (5, с. 128). В духе недавних работ, объединяющих семиотический (знаковый) подход с аксиологическим (ценностным) **, Бахтин утверждает, что значение знака формируется оценкой — «изменение значения есть, в сущности, всегда *переоценка*: перемещение слова из одного ценностного контекста в другой» *** (5, с. 127; ср.: 3, с. 162). Первое издание

* *Шпет Г. Г.* Внутренняя форма слова (этюды и вариации на темы Гумбольдта). М., 1927. С. 203. Подробнее об общесемиотических взглядах Г. Г. Шпета (в сопоставлении с идеями М. М. Бахтина и современных западных лингвистов) см. написанный автором раздел об общей семиотике в сб.: Кибурнетику на службу коммунизму. М., 1967. Т. 5. С. 371—372. В упомянутом там же исследовании «Герменевтика», законченном еще в 1918 году, Шпет писал по поводу введенного Августином разделения на учения о вещах или учения о знаках, что это разделение «должно быть положено в основу классификации наук, но <...> до сих пор не продумано до конца во всем своем принципиальном значении <...>» (архив Г. Г. Шпета).

** *Morris C.* Signification and significance. A study of the relations of signs and valurs. Cambridge, Mass., 1964. Книга Ч. Морриса, являющегося одним из создателей современной семиотики в ее варианте, продолжающем идеи Пёрса, особенно интересна тем, что она ориентирована на описание произведений изобразительного искусства в их ценностном аспекте.

*** В качестве одной из наиболее ярких иллюстраций можно указать на анализ слов со значением «несчастный, плохой»: *Шухардт Г.* Избранные статьи по языкознанию. М., 1950. С. 232—234. Ср. также термины «обездоленный, нищий, убогий» типа славянских *u-bogъ, *ne-bogъ, хеттского a-šiu-ant- «нищий» < *ṇ-d(e)j-i-ṇ-ont- «без-божий», греч. ἄ-θεός в значении «оставленный богами» в «Царе Эдипе» Софокла (*Laroche E.* Les noms anatoliens du «dieu» et leurs dérivés // *Journal of cuneiform studies.* 1967. Vol. 21. P. 174), развитие значений слов со значением «сирота» (*Порциг В.* Членение индоевропейской языковой области. М., 1964. С. 182), «юродивый» (*Gray L. H.* Foundations of language. New York, 1939. P. 259—260; развитие «святой» > «глупый», обратное тому, которое представлено в «Идиоте» Достоевского или «Poor Idiot boy» Вордсворта). Г. Шухардт (Избранные статьи по языкознанию... С. 234) в связи с этим вспомнил о предложении Ницше объявить конкурс на сочинение «Что дает языкознание, и особенно этимологическое исследование, для истории развития моральных понятий?»

«Курса общей лингвистики» Соссюра Бахтин критиковал за то, что в нем «языковые связи не имеют ничего общего с идеологическими ценностями» * (5, с. 69). Значения и ценности «становятся идеологической действительностью, только осуществляясь в словах, в действиях, в одежде, в манерах, в организациях людей и вещей, одним словом, в каком-либо знаковом материале» (3, с. 16). Этот тезис использовался М. М. Бахтиным прежде всего для доказательства «материальной воплощенности и сплошной объективной данности всего идеологического творчества» (3, с. 17). Этим определяется доступность идеологического творчества объективному методу познания и изучения: «каждый идеологический продукт и все в нем “идеально значимое” — не в душе, не во внутреннем мире и не в отраженном мире идей и чистых смыслов, но в объективно доступном идеологическом материале, — в слове, в звуке, в жесте, в комбинации масс, линий, красок, живых тел и пр.» (3, с. 17).

Выделяя в качестве предмета семиотики — «*философии знака*» (5, с. 42) — и науки об идеологиях «особый мир — *мир знаков*», существующий «рядом с природными явлениями, предметами техники и предметами потребления» (5, с. 16), М. М. Бахтин устанавливал наличие в знаках «различных типов связи значения с его материальным телом <...> в искусстве значение совершенно неотделимо от всех деталей воплощающего его материального тела. Художественное произведение значимо все сплошь. Самое созидание тела-знака здесь имеет первостепенное значение. Технически служебные и потому заместимые элементы здесь сведены к минимуму» (3, с. 22); «между телом и смыслом в области культуры нельзя провести абсолютной границы» (13, с. 240). Из этого следует важность установления прежде всего связей между разными уровнями эстетических текстов, а не вычисле-

* Следует, однако, заметить, что эта критика в настоящее время после издания всех источников по курсу Соссюра должна быть отнесена больше к издателям посмертного «Курса общей лингвистики», чем к самому Соссюру, который утверждал, что «ce système d'unités qui est un système de signes est un système de valeurs» («та система единиц, которая является системой знаков, является одновременно системой ценностей») (*Saussure F. de. Cours de linguistique générale / Edition critique par R. Engler. Fasc. 2. Wiesbaden, 1967. P. 254—255*), см. там же (p. 255) о социальной предопределенности ценности, которую Соссюр (в отличие от Бахтина) для систем знаков считал полностью условной в отличие от экономической ценности — стоимости, частично зависящей от соответствующих вещей (*Ibid. P. 178*). Ср. также ниже о ценностном аспекте категорий времени и пространства, исследованном Бахтиным.

ния отдельных уровней, как это делалось (по отношению, например, к уровню звуковой организации стиха или к сюжету в прозе) в тех работах ОПОЯЗа, с установками которых спорил Бахтин (3). В последние годы интерес специалистов по структурной поэтике, пришедший на смену опытам формального анализа, сосредоточен на изучении межуровневых отношений: поэтому, например, звукописью занимаются не безотносительно к смыслу, а по отношению к нему (что отчасти предвосхитил Соссюр в своих «Анаграммах»). Изолированное изучение отдельных высших уровней предлагается лишь некоторыми исследователями, ориентирующимися на опыт изучения синонимических преобразований или переходе от высших уровней к низшим в лингвистической семантике. Но, судя по смешанному характеру ранних систем письма, основанных на комбинации знаков «высших» (смысловых) уровней с фонетическими («низшими»), в процессе синтеза текста переплетаются разные степени доведения частей порождаемого высказывания до реально произносимого знака. Тем более проблематичной остается возможность разделения разных этапов в процессе синтезирования художественного текста, так как в нем поверхностная структура, определяемая формальными ограничениями, может влиять на глубинную образную структуру, например, потому что при увеличении числа формальных ограничений, как в терцинах, необходимо увеличение числа синонимических выражений, достигаемое за счет переносных и образных словоупотреблений, необычных словосочетаний и т. п. Заданной в некоторых пределах мера таких выражений остается только в научных или нейтральных текстах, с которыми по преимуществу имеет дело лингвистическая семантика.

В отличие от произведения искусства в научный текст, согласно Бахтину, вносится много добавочных моментов; потому облегчен перевод с языка на язык. Основной очередной задачей науки об идеологиях, в качестве одной из ветвей которой Бахтин рассматривал литературоведение, в конце 20-х гг. он считал «детальное изучение специфических особенностей, качественного своеобразия каждой из областей идеологического творчества — науки, искусства, морали, религии» (3, с. 11). «Ведь у каждой из них свой язык, свои формы и приемы этого языка» (там же). На примере языка карнавала эта же проблема отношения между разными системами знаков была исследована М. М. Бахтиным в его позднейших конкретных литературоведческих и историко-культурных работах, где в соответствии с идеей диалога между разными сферами культуры Бахтин приходит к выводу, что «карнавал выработал целый язык символических конкретно-чув-

ственных форм — от больших и сложных массовых действий до отдельных карнавалов жестов. Язык этот дифференцированно, можно сказать, членораздельно (как всякий язык) выражал единое (но сложное) карнавальное мироощущение, проникающее все его формы. Язык этот нельзя перевести сколько-нибудь полно и адекватно на словесный язык, тем более на язык отвлеченных понятий, но он поддается известной транспонировке на родственный ему по конкретно-чувственному характеру язык художественных образов, т. е. на язык литературы» (8, с. 163). Такую транспонировку Бахтин назвал карнаваллизацией литературы. Ее анализ составил основное содержание книги о Рабле.

Согласно Бахтину, каждая из областей идеологического творчества «формирует свои специфические знаки и символы, в других областях неприменимые. Здесь знак создается специфической идеологической функцией и неотделим от нее» (5, с. 21). Такие «основные, специфические идеологические знаки» нельзя заместить другими, но все они «опираются на слово и сопровождаются словом, как пение сопровождается аккомпанементом» (5, с. 22).

Предвосхищая широко используемое в современной семиотике разграничение естественного языка и надъязыковых (вторичных моделирующих) систем знаков, он замечал, что только слово «может нести *любую* идеологическую функцию: научную, эстетическую, моральную, религиозную» (5, с. 21), «слово сопровождает и комментирует всякий идеологический акт <...>. Все проявления идеологического творчества, все иные, не словесные знаки обтекаются речевой стихией, погружены в нее и не поддаются полному обособлению и отрыву от нее» (5, с. 22). Поэтому слово Бахтиным рассматривается как главный объект науки об идеологиях и знаковых системах.

Как и все другие знаки, слово Бахтин изучает в контексте конкретных форм социального общения (1; 5, с. 28—29). Эта точка зрения, основанная на коммуникативном понимании искусства и других явлений культуры, противопоставляется привычной, ставшей сама собой разумеющейся: «Мы охотнее всего представляем себе идеологическое творчество как какое-то внутреннее дело понимания, постижения, проникновения и не замечаем, что на самом деле оно все сплошь развернуто во вне — для глаза, для уха, для рук, что оно не внутри нас, а между нами» (3, с. 17). По существу здесь предвосхищалось то использование общей модели коммуникации, которое широко распространилось только после создания теории информации. В качестве особенно яркого примера исследования социальной (коммуникативной) ситуа-

ции *, определяющей структуру высказывания, следует отметить очень глубокое понимание психоанализа, изложенное М. М. Бахтиным в его первой книге: «Все те словесные высказывания пациента (его вербальные реакции), на которые опирается психологическая конструкция Фрейда, и являются такими сценариями прежде всего того ближайшего маленького социального события, в котором они родились, — психоаналитического сеанса» (2, с. 119) **. Исходя из коммуникативного подхода к предмету психоанализа, Бахтин одним из первых *** наметил пути к его семиотической переинтерпретации, которая в те же годы предлагалась Э. Сэпиром, а позднее была развита в школе Лакана, а также Шэндзом и рядом других современных ученых ****.

* Изучение ситуации наряду с анализом акта обмена знаками (acte sémiotique) проводится в настоящее время в работах Прието по общей семиотике: *Prieto L. J. Messages et signaux*. Paris, 1966. Но Прието разделяет эти два аспекта, тогда как Бахтин намечал исследование их взаимосвязи.

** В связи в некоторыми глубокими сходствами рассматриваемых ниже концепций со взглядами С. М. Эйзенштейна, следует отметить, что именно цитированное место книги привлекло внимание Эйзенштейна, в те же годы занимавшегося переосмыслением психоанализа. На экземпляре книги, хранящемся в библиотеке Эйзенштейна, пометка — «19—6. I—28. Moscow. Genlin» (ссылка на фильм «Генеральная линия» — «Старое и новое», для интерпретации которого Эйзенштейн широко пользовался системой понятий, выработанных при освоении им психоанализа).

*** Предвосхищение в книге (2) позднейшей социологической критики фрейдизма не раз отмечалось Р. О. Якобсоном на семиотических симпозиумах.

**** *Shands H. C. Psychoanalysis and the Twentieth Century Revolution in Communication // Modern Psychoanalysis*. Ed. by J. Marmor. New York, 1968. Тонкие мысли о роли высказывания, речи (discours) для психоанализа, перекликающиеся с идеями книги (2), см. в статье: *Benveniste E. Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne // Benveniste E. Problèmes de linguistique générale*. Paris, 1966. P. 77—78. В этой статье, в частности, показана неточность тех лингвистических аргументов, на которых основывался Фрейд в своих суждениях об амбивалентности значения слов. Тем не менее догадка о такой амбивалентности была верной, как это показал в исследовании «площадного» слова М. М. Бахтин (9), верно ссылающийся в этой связи и на особый архаизм ругательств, ср. в этом плане типологически важный материал в статье: *Meggitt M. J. Male-Female Relationship in the Highlands of Australian New Guinea // American Anthropologist*. Vol. 66. № 4. 1964. Pt. 2. Special publication «New Guinea. The Central Highlands». В амбивалентности «площадного слова» обнаруживается точный аналог, с одной стороны, явлению

Коммуникативный подход Бахтин распространил на все знаковые явления интеллектуальной жизни: «Внутренний мир и мышление каждого человека имеет свою стабилизированную социальную аудиторию, в атмосфере которой строятся его внутренние доводы, внутренние мотивы, оценки и пр. Чем культурнее данный человек, тем более данная аудитория приближается к нормальной аудитории идеологического творчества» (5, с. 102). Исследование искусства в коммуникативном аспекте делало для М. М. Бахтина особенно важным выявление «форм художественного общения при определении структур художественных произведений» (3, с. 24). «Вне этих своеобразных форм социального общения нет поэмы или оды, нет романа, нет симфонии» (3, с. 22). По сходному пути шел в своих работах конца 20-х годов Ю. Н. Тынянов, в частности, в его исследовании оды как ораторского жанра. Известное сходство в подходе к проблеме жанров можно обнаружить и при сравнении идей М. М. Бахтина о взаимодействии литературных жанров (в особенности романа) и внелитературных — жизненно-бытовых и идеологических (12, с. 116) — с мыслью о канонизации «низших» жанров, использовавшейся в историко-литературных работах ОПОЯЗа: достаточно в качестве одного из самых удачных примеров сослаться на сопоставление некоторых стихов Ахматовой с речитативным фольклором типа частушек, проведенное Б. М. Эйхенбаумом*.

Для Бахтина с определенными ситуациями общения связаны «речевые жанры», выделение которых необходимо и для изучения жанров словесного искусства (1; 5, с. 115—116; 8; 9; 12). Но литературный жанр не выводится прямо из жизненного, а связан с прошлым того же литературного жанра: «Жанр живет настоящим, но всегда *помнит* свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития» (8, с. 142). Последняя мысль, допускающая переформулировку в терминах кибернетических моделей, согласуется с новейшими теориями литературной коммуникации, где одновременно учитывается современная литературная ситуация и «ряд развития» («*vəvinovə rad*»), вместе образующие литератур-

нейтрализации лингвистических оппозиций, с другой, тому снятию противоположностей между двоичными противопоставлениями в ритуале и карнавале, о котором речь идет ниже в связи с книгами (8) и (9).

* *Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 89 и 114—115. С этой точки зрения особенно интересны стихи, написанные Ахматовой в последний период («За такую скоморошину» и др.).*

ный контекст*. В настоящее время при наличии развитых представлений о роли памяти как составного звена канала коммуникации такая модель представляется естественной или даже очевидной. Введение понятия памяти жанра как узлового в исторической поэтике нельзя не признать выдающимся достижением М. М. Бахтина, которому удалось тем самым снять противоположение исторической и синхронической поэтики. С помощью этого понятия описывается передача во времени жанровых структур, сформировавшихся ранее в условиях непосредственного общения, которые сами по себе «конститутивны лишь для некоторых художественных жанров» (3, с. 23).

2. Наиболее смелой мыслью в общей концепции знака, развитой в первых книгах Бахтина и вытекавшей из выдвижения на первый план коммуникативного аспекта, было понимание им соотношения между знаком и высказыванием. Хотя сделанные им конкретные выводы, касающиеся структуры высказывания, оказали несомненное влияние на ряд лингвистов и литературоведов, тем не менее эта концепция в целом намного опережала свое время и потому осталась без отклика. По словам Ж. Дюмезиля в предисловии к одной из его последних книг, возвращение к тому, что было открыто еще 30 лет назад и тогда осталось незамеченным, стало обычным в гуманитарных науках**. Почти дословное совпадение с упомянутой концепцией ранних книг М. М. Бахтина обнаруживается в нескольких недавних статьях крупнейшего западноевропейского лингвиста старшего поколения — Э. Бенвениста (которому эти книги не были известны). Бенвенист, несмотря на то, что он — как ученик Мейе — может рассматриваться в качестве прямого наследника Соссюра во втором поколении, выступил против односторонности того понимания языка, которое восходит к Соссюру. Согласно Бенвенисту, развитие семиотического исследования языка «препятствовало, парадоксальным образом, то самое орудие, которое его создало:

* *Miko F.* Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie. Smena. 1970. S. 121. В этой книге обобщена та чехословацкая традиция, где с возведением работ (6) и (7) и «Архаистов и новаторов» Тынянова соединялась оригинальная теория литературного развития, см. в особенности: *Bakoš M.* Problém vývinovej periodizácie literatúry // *Popovic A.* Strukturalizmus v slovenskej vede. Martin, 1970. S. 95—101. Аналогии между идеями Бахтина о динамике жанров и выводами других чехословацких ученых, в частности, Мукаржовского, указаны в заметке: *Okáli D.* Michail Bachtin o epose a románe // *Slovenská literatúra*. XVII. 1970. № 6. S. 671.

** *Dumézil G.* Heur et malheur du guerrier. Paris, 1969. Preface.

знак» *. Для дальнейших исследований оказывается необходимым создать наряду с семиотикой знака семантическую теорию высказывания. Этого требуют как цели собственно лингвистических исследований, так и задачи сравнения языка с другими системами. Мысль Бенвениста можно поэтому пояснить примером, заимствованным из семиотики киноязыка. Монтажное немое кино 20-х гг. сравнительно легко описывалось, в частности, в работах С. М. Эйзенштейна и других теоретиков того времени, как аналог словесного языка потому, что каждая монтажная фраза членилась на отдельные единицы — кадры, которые можно было соотнести со знаками словесного языка; поэтому, например, тот же Эйзенштейн мог ставить перед собой задачу передавать словесный образ посредством монтажной фразы («кровавая бойня» в «Стачке» и т. д.). Для многих фильмов современного звукового кино более характерно стремление в пределе к кадр-эпизоду, т. е. к исчерпыванию целого эпизода в границах одного кадра; отсюда и роль таких приемов, как трэвеллинг — непрерывное движение камеры при сохранении одинакового угла между оптической осью аппарата и снимаемым рядом вещей (например, горизонтальное скольжение камеры вдоль улицы, по которой сколь угодно долго может идти герой, сопровождаемый скользящей камерой). Искусственным было бы описание макро-структуры таких фильмов в терминах единиц, меньших, чем целый кадр-эпизод. Оказывается, что и по отношению к словесным текстам реальной единицей описания должно быть целое высказывание, иногда достаточно большое по величине. Утверждая эту мысль, полемически заостренную против выдвигания знака в качестве основной и единственной единицы описания в школе Соссюра, Бенвенист говорит об исследовании структуры высказывания в лингвистике и «метасемантическом» изучении структуры текста в других сферах семиотики как о двух главных задачах семиотики «второго поколения» **. Но именно эти две задачи не только были сформулированы на основании сходных общесемиотических идей, но и конкретно решались в тру-

* *Benvenist E. Sémiologie de la langue (2) // Semiotica. I. 1969. № 2. P. 134.* Следует подчеркнуть, что вся программа развития семиотики, изложенная в этой статье, разительным образом напоминает ту, которая за 40 лет до этого была изложена в книге (5): совпадает не только установка на анализ высказывания, как основной единицы (7, с. 66), но и понимание языка как главного («модельного») объекта семиотического исследования, определение целей «металингвистического» (по Бахтину, «метасемантического») у Бенвениста, р. 135) исследования и т. п.

** *Benvenist E. Sémiologie de la langue (2). P. 135.*

дах Бахтина, изданных за 40 лет до статей Бенвениста. Если многие из рассматриваемых в работах Бахтина проблем ставились им лишь в общем виде в качестве программы для будущей философии языка *, то проблемы структуры высказывания (в особенности в связи с передачей чужого слова) и «металингвистики» — научной дисциплины, занимающейся диалогическими отношениями (6; 8, с. 62—64) — были в его работах изучены достаточно детально и конкретно. В этом смысле его работы намного опережали позднейшие исследования в области «анализа речи» (*discourse analysis*) ** и транслингвистики, отличаясь от них (как и от традиционной риторики ***) и в том отношении, что для Бахтина основная разница между «металингвистикой» и лингвистикой заключается не в размерах объекта исследования (предложение в лингвистике, текст из многих предложений в транслингвистике), а характером подхода: в «металингвистике» исследуется коммуникативный аспект. Поэтому ее предметом, по Бахтину, может быть и отдельный знак-слово, выступающий в контексте реального общения, тогда как Бенвенист продолжает использовать термин «знак» только в том смысле, который ему придавал Соссюр.

Как и Бенвенист в цитированных своих статьях, Бахтин указал на ограниченность такого соссюровского понимания «высказывания» («parole»), которое выводило его за пределы системного изучения (4; 5, с. 96—98). Опережая недавние дискуссии о картезианской лингвистике в ее отношении к Гумбольдту и Соссюру ****, Бахтин утверждал, что корни рационалистической

* Следует отметить, что сама дисциплина «философия языка», задачи и история которой были очерчены Бахтиным (5, с. 55 и сл.), под этим же названием окончательно сложилась лишь в последние десятилетия; см. в особенности: *The structure of language. Readings in the philosophy of language* / Ed. by J. A. Fodor, J. J. Katz. New Jersey, 1964.

** *Harris Z. Papers in structural and transformational linguistics*. New Jersey, 1970. P. 313—379.

*** Эти отличия от традиционной риторики, включающейся Бахтиным (с этим существенным ее переориентированием) в область металингвистики (1; 5, с. 116), следует особенно иметь в виду в связи с опытами нового осмысления риторики в свете структуральной науки: *Handricks W. O.* [Рец. на кн.:] *Leech G. N. A linguistic guide to English poetry* // *Lingua*. Vol. 25. 1970. № 2. P. 175—176.

**** *Chomsky N. Cartesian linguistics*. New York; London, 1966. Хомский, однако, считает, что в картезианской лингвистике была с самого начала выдвинута идея языка как средства самовыражения, что расходится с ее характеристикой у Бахтина. Основным отличием пони-

концепции языка как системы знаков «уходят в картезианскую почву» (4, с. 124 и примеч. 11; ср.: 5, с. 70 и примеч. 11). «Для всего рационализма характерна идея условности, произвольности языка и не менее характерно сопоставление системы языка с системой математических знаков. Не отношение знака <...> к порождающему его индивиду, а отношение знака к знаку внутри замкнутой системы, однажды принятой и допущенной, интересует математически направленный ум рационалистов. Другими словами, их интересует только внутренняя логика самой системы знаков, взятой как в алгебре, совершенно независимо от наполняющих знаки идеологических значений» (5, с. 70). Это чисто синтаксический (в широком логико-математическом и семиотическом смысле) подход к языку и другим знакам, характерный для многих направлений науки (таких, как ОПОЯЗ в начальный период его деятельности) и искусства 20-х годов, М. М. Бахтин критиковал, исходя из более общего семантического и прагматического (социологического или коммуникативного) рассмотрения высказываний.

мания истории западноевропейской философии языка у Хомского от сходных разделов ранних работ М. М. Бахтина было то, что последний акцентировал различие между картезианским рационализмом и романтизмом Гумбольдта, тогда как первый подчеркивает то, что их объединяло (см.: Ibid. P. 21 и др.). Впрочем, Бахтин (в частности, в связи с интерпретацией Гумбольдта Г. Г. Шпетом в упомянутой выше книге), указывал на сложность идей Гумбольдта, благодаря которой тот мог «сделаться наставником далеко расходящихся друг от друга направлений» (5, с. 59). В том контексте философской антропологии, который особенно существен для идей Бахтина, важно то, что творческий характер языка и мышления, который Хомский подчеркивает вслед за Гумбольдтом, он переносит и на другие аспекты человеческой деятельности, исследованные Гумбольдтом в его «Ideen zu einem Versuch die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen» (1792). См.: Chomsky N. Cartesian linguistics. P. 91. № 50—51; *Его же*. Language and Mind. Harcourt Brace, 1968; *Его же*. Notes on anarchism // The New York Review of Books. Vol. XIV. 1970. № 10. P. 32. № 11. Из недавних критических работ, оценивающих лингвистическую теорию Гумбольдта и ее истолкование Хомским, см. в особенности: Coseriu E. Semantik, innere Sprachform und Tiefenstruktur // Folia linguistica. T. IV. 1970. 1/2; ibid. S. 61, см. о понимании трансформационной грамматики как «грамматики функционирования отдельного языка в процессе говорения», что сближает ее с «металингвистикой» в смысле Бахтина; Косериу при этом ссылается на важную в том же плане мысль Сешез о переходе к «организованному высказыванию» («parole organisée») как цели лингвистического описания.

Основываясь на том, что у каждого высказывания есть «тема» или «тематическое единство» (5, с. 119), Бахтин предложил понимание значения как «*технического аппарата осуществления темы*» (5, с. 120). В этом можно было бы видеть сходство с тем направлением новейшей лингвистической семантики, которое строит модель перехода «от смысла к тексту», но Бахтин при этом выдвигал на первый план «*множественность значений — конститутивный признак слова*» (5, с. 121). Поэтому его идеи ближе не к описанию значений для дискретного случая однозначных значений слов научного текста, на который до сих пор ориентировалась лингвистическая семантика, а к модели для непрерывного случая, которую в последнее время предлагали строить при описании значений в поэтическом языке*. Согласно Бахтину, «между лингвистическими формами элементов высказывания и формами его целого нет непрерывного перехода и вообще нет никакой связи. Из синтаксиса мы только путем скачка попадаем в вопросы композиции» (5, с. 94). Так же и Бенвенист, описывая задачи изучения речевой деятельности, создающей сообщения, говорит, что «сообщение несводимо к последовательности элементов, каждый из которых может быть распознан по отдельности; смысл не образуется посредством сложения знаков, наоборот, смысл («подразумеваемое»), рассматриваемый как целостное единство, воплощается и разделяется на отдельные знаки, являющиеся словами»**, «мир знака замк-

* *Marcus S. Poetica matematică*. Bucuresti, 1970. P. 133. Точно так же можно различать дискретный случай структур типа схемы волшебной сказки, по Проппу, или детективного рассказа и непрерывный случай романов Достоевского, исследованных Бахтиным. По отношению к прозе достаточно строгое понимание непрерывности художественного текста может быть предложено на основании установления связей между образами, обнаруживаемыми на протяжении сколь угодно длинных отрезков текста, см. о «мертвых душах»: *Белый А. Мастерство Гоголя*. М., 1934 (где предполагаются и непрерывные звуковые связи, вытекающие и из идеи «анаграмм» Соссюра). Утверждение о роли непрерывности сообщения в произведении искусства представляется особенно существенным для современного кино, где на этом строится сюжет такого фильма, как «Blow-up» Антониони: метонимическая деталь изображения может быть увеличена в сколь угодно большое число раз, благодаря чему изображение дробится на мельчайшие части, но сохраняется его многозначность, т. е. при любом дроблении (и увеличении деталей) не образуется однозначных фрагментов целого. Если в языке слова сами по себе дискретны (в означающей их стороне), то в кино непрерывным может быть и означающее, и означаемое.

** *Benveniste E. Sémiologie de la langue* (2). P. 133.

нут. От знака к фразе нет перехода» *. Если М. М. Бахтин оспаривает установку рационализма на сравнение языка с системой математических знаков, в начале упомянутых выше статей Бенвенист говорит о трудностях, возникающих при приложении к естественному языку и другим семиотическим системам того логико-математического понимания знака, которым пользовался Ч. Пёрс ** (отличавшийся от Соссюра тем, что знаки для него далеко не все были условными). Как ранее Бахтин подчеркивает разницу между распознаванием повторяющегося знака — «сигнала» в терминах Бахтина (5, с. 81—82, где гибкий знак в конкретном высказывании противопоставляется неподвижному сигналу) и пониманием высказывания: «семиотическое (знак) должно быть *узнано* (reconnu), семантическое (высказывание) должно быть *понято*» ***. Так же и Бахтин, формулировки которого дословно совпадают с цитированной мыслью Бенвениста, исходил из того, что «процесс понимания ни в коем случае нельзя путать с процессом узнания. Они глубоко различны. Понимается только знак, узнается же сигнал. Сигнал — внутренне неподвижная, единичная вещь, которая на самом деле ничего не отражает и не преломляет, а просто является техническим средством указания на тот или иной предмет (определенный и неподвижный) или на то или иное действие (тоже определенное и неподвижное!)» (5, с. 82); это разграничение используется в книге (5) для критики того рефлексологического объяснения языка ****, которое выдвигалось в 20-х годах и имело много общего с бихевиористским пониманием его в дескриптивной лингвистике,

* Ibid. P. 134.

** *Benveniste E. Sémiologie de la langue (1) // Semiotica. I. 1969. № 1. P. 2—3.* Следует, однако, заметить, что выдвигание на первый план высказывания не противоречит пониманию языка как совокупности цепочек знаков в логике и математической лингвистике.

*** *Benveniste E. Sémiologie de la langue (2). P. 134.* По Бенвенисту, оба эти аспекта есть только у языка; только семиотический аспект есть у таких систем, как этикет; только семантический — у таких, как изобразительное искусство.

**** Ср. отчасти сходные возражения против такого описания языка в терминах второй сигнальной системы, при котором все слова (в том числе и абстрактные типа *опять, или*, являющиеся основным объектом исследования современной лингвистической семантики) рассматриваются как результаты «поэлементной проекции» (когда каждое слово поставлено во взаимно-однозначное соответствие с некоторым элементом, им обозначенным) в статьях: *Бернштейн Н. А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М., 1966. С. 285 и 305.*

боровшейся с ментализмом *. Различение, близкое к цитированному разграничению сигнала и знака в высказывании, в те же годы проводил С. М. Эйзенштейн, противопоставлявший застывший знак — условный символ живому «символу в становлении» («Symbol im Werden»), изучавшемся им в связи со «становлением образа» **. Для него это различие было изменчивым: «С течением времени, в специфических условиях образ способен застывать в неподвижность символа, а символ — проникаться динамикой и возвращаться в образность» ***. Для Бахтина «идеологический знак должен погрузиться в стихию внутренних субъективных знаков, зазвучать субъективными тонами, чтобы остаться живым знаком, а не попасть в почетное положение непонятной музейной реликвии» (5, с. 51).

По Бахтину, «конститутивным моментом для языковой формы как для знака является вовсе не ее сигнальная себестоимость, а ее специфическая изменчивость, и для понимания языковой формы конститутивным моментом является не узнавание «того же самого», а понимание в собственном смысле слова, т. е. ориентация в данном контексте и в данной ситуации, ориентация в становлении, а не «ориентация» в каком-то неподвижном пребывании» (5, с. 83). Эти идеи были основаны на последовательном разграничении точки зрения слушающего (на которую, согласно Бахтину, по традиции ориентировалась лингвистика) и точки зрения говорящего, роль которой была подчеркнута Бахтиным, в этом предвосхитившим одну из основных мыслей лингвистической концепции Хомского (как и многих

* Последовательное обоснование правомерности менталистской точки зрения в свете современной науки о языке проводится в указанных выше работах Н. Хомского. Эта точка зрения не была принята во внимание в тех критических замечаниях, которые (в духе бихевиоризма) делает Ю. Кристева в предисловии к французскому переводу книги Бахтина о Достоевском по поводу употребления Бахтиным таких слов, как «сознание»: *Kristeva J. Une poétique ruinée // Bakhtine M. La poétique de Dostoïevsky. Paris, 1970. P. 10, 21.*

** «Дневник» С. М. Эйзенштейна. Т. Vв. С. 63. § 32 (архив П. М. Аташевой). Следует отметить, что к своей семиотической концепции искусства Эйзенштейн пришел после увлечения опытами чисто рефлексологического его описания в 20-е гг.

*** *Эйзенштейн С. М. Режиссура // Избранные произведения. М., 1966. Т. 4. С. 669.* Ср. также противопоставление застывших «культурно-поэтических» образов и образа-орудия, рождающегося из столкновения слагающих его частей.: *Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967.*

других современных лингвистов, выдвигающих на первый план языковую интуицию говорящего, формальное описание которой составляет основную цель порождающей грамматики). Соотношение этих двух точек зрения рассматривается, вслед за Бахтиным, в качестве одной из основных проблем общей лингвистики и поэтики Р. О. Якобсоном, построившим коммуникативную модель для описания языковых сообщений и поэтических текстов, и его продолжателями.

3. Согласно Бахтину, «понять чужое высказывание — значит ориентироваться по отношению к нему, найти для него должное место в соответствующем контексте. На каждое слово понимаемого высказывания мы как бы наслаиваем ряд своих отвечающих слов <...> *Всякое понимание диалогично*. Понимание противостоит высказыванию, как реплика противостоит реплике в диалоге» (5, с. 123). Диалог безусловно является, если пользоваться терминологией самого Бахтина, доминантой его научного творчества, центральным и узловым понятием, вокруг которого группируются основные его темы и достижения. По Бахтину, «диалогическое общение — сфера подлинной жизни слова» (7, с. 270); диалогические отношения выявляются и в таких видах речи, которые предполагают установку на чужое слово, и в формах организации текста типа абзацев (5, с. 131—134), недавно вновь привлечших лингвистов*. Исследованию сферы диалогических отношений подчинены все задачи «металингвистики». Различные аспекты «двуголосой» речи (с установкой на чужое слово) впервые были систематизированы Бахтиным. В предложенной им классификации (8, с. 266—267), представляющей собой нечто вроде периодической системы элементов для описания прозы, нашли свое место такие виды прозаического рассказа, как сказ, исследовавшийся ранее представителями ОПОЯЗа, в частности, Б. М. Эйхенбаумом**, но вне связи с

* См. новейшие работы о структуре абзаца, указанные в кн.: *Лотман Ю. М. Структура художественного текста*. М., 1970. С. 371, примеч. 7.

** Кроме ранних работ Эйхенбаума о сказе, связанных с опытом нашей прозы 20-х гг. и тогда же использованных Бахтиным (6; 8, с. 256—257), следует отметить и более поздние статьи его о Лескове, содержащие интересные мысли о пародировании диалектов и стилей (в том числе стихотворного) Лесковым, созвучные кругу идей Бахтина: *Эйхенбаум Б. М. «Чрезмерный» писатель // Эйхенбаум Б. О прозе*. Л., 1969. С. 341—344. О типах «двухголосного слова» в современной литературе ср. статью автора: *Поэтика // Литературная энциклопедия*. М., 1969. Т. 5. С. 938.

проблемой чужой речи. На этом примере отчетливо видна преемственность между опоязовцами и Бахтиным, усвоившим и развившим достижения школы ОПОЯЗа при всех теоретических несогласиях с ней. В общей концепции М. М. Бахтина по-новому предстала и проблема несобственно-прямой речи, которой посвящена специальная (последняя) часть книги (5). Полученные к тому времени результаты в этой области, в начале XX века заинтересовавшей многих литературоведов и лингвистов, Бахтин осмыслил в свете своей концепции «речи о речи», «высказывания о высказывании» (5, с. 136) или «сообщения о сообщении» («message referring to message») *, как писал Р. О. Jakobson 30 лет спустя, перефразируя в духе теории информации термины работы (5). Заслугой Бахтина было также и то, что это явление, в высокой степени характерное для авангардистской прозы **, он связал с теми особенностями «социальных судеб высказывания», благодаря которым в большинстве областей «словесного творчества преобладает не “изреченное”, а “сочиненное” слово. Вся речевая деятельность здесь сводится к размещению “чужих слов” и “как бы чужих слов”. Даже в гуманитарных науках проявляется тенденция заменять ответственное высказывание по вопросу изображения современного состояния данного вопроса в науке с подсчетом и индуктивным выведением “преобладающей в настоящее время точки зрения”, что и считается иногда наиболее солидным решением вопроса. <...> Художественная, риторическая, философская и гуманитарная научная речь становится царством “мнений”» (5, с. 188). Поэтому особенно значительной становится роль цитаты, проблема которой с недавнего времени

* *Jakobson R. Shifters, verbal categories, and the Russian verb.* Harvard university (Cambridge, Mass.), 1967. P. 1; см.: *Jakobson R. Selected writings. II. Word and Language.* Mouton, The Hague-Paris, 1971. P. 130. См. также изложение этой работы в заметках автора: Код и сообщение // Бюллетень Объединения по машинному переводу. 1957. № 5.

** См. написанную под влиянием работ (6) и (7) интересную книгу: *Doležel L. O stylu moderní české prouze.* Praha, 1960, целиком посвященную этой проблеме. Новая литература вопроса указана также в кн.: *Neubert A. Die Stilformen der «Erleben Rede» in neueren englischen Roman.* Hall (Saale), 1957; и в ст.: *Никулихин Ю. Я.* Специфика несобственно прямой речи и ее место среди других видов высказывания (на материале произведений немецкой художественной литературы) // Проблемы немецкого языкознания и методики преподавания немецкого языка. Уч. зап. ф-та ин. яз. Тульского пед. ин-та. Вып. 4. Тула, 1970.

заново ставится в семиотических исследованиях *. Бахтин эту проблему осветил с точки зрения роли чужого слова. Он отмечает, что «одна из интереснейших стилистических проблем эллинизма — это проблема цитаты. Бесконечно разнообразны были формы явного, полускрытого и скрытого цитирования, формы обрамления цитат контекстом, формы интонационных кавычек, различные степени отчуждения или освоения цитируемого чужого слова. И здесь нередко возникает проблема: цитирует автор благоговейно или, напротив, с иронией, насмешкой. Двусмысленность в отношении к чужому слову часто бывает нарочитой» (11, с. 16). «Отношение к чужому слову в средние века было не менее сложным и двусмысленным»; почти что с раблезианским богатством эпитетов он перечисляет далее виды цитат в средневековых текстах: «Роль чужого слова, цитаты, явной и благоговейно подчеркнутой, полускрытой, скрытой, полусознательной, бессознательной, правильной, намеренно искаженной, ненамеренно искаженной, нарочито переосмысленной и т. д. в средневековой литературе была грандиозной» (11, с. 17), «границы между чужой и своей речью были зыбки, двусмысленны, часто намеренно извилисты и запутаны. Некоторые виды произведений строились, как мозаики, из чужих текстов» (11, с. 17). Подобные «коллажи» из цитат, подобно упоминаемым Бахтиным *cento* из чужих стихов и полустихий, вновь стали обычными в современной художественной прозе (например, у Ж. П. Фая), где цитаты могут рассматриваться как метонимические заместители целого текста. Они входят тем самым в метонимическую систему прозаического повествования. Посткубистическая функция цитат в коллажах особенно ясно выступает в ранних записях Эйзенштейна, писавшего в 1928 году, что «композицией цитат можно сделать целый трактат» **. В позднейших его сочинениях, где часто используются композиции из цитат, он сам их объясняет (в духе «линейного стиля» цитирования) желанием «минимального искажения самих объектов, из которых составляется мон-

* *Wierzbicka Anna*. Dociekania semantyczne. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969. Глава IX (Deskrypcje czy cytaty?). С. 177 и сл.; ср. также последний раздел («The problem of quotation») сборника «Sign, language, culture» (The Hague; Paris, 1970). Ср. также близкое к идеям Бахтина осмысление роли цитат у Аввакума (впервые исследованных В. В. Виноградовым): *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. М., 1970. С. 62—63.

** «Дневник» С. М. Эйзенштейна. Т. V. С. 14. § 14 (архив П. М. Аташевой).

тажный образ» *. Сходные мысли можно найти у Томаса Манна, который постепенно приходил к стремлению «рассматривать жизнь как произведение культуры, в образе мифологического клише, и предпочитать цитату собственному изобретению» **. В те же годы подобную «упоминательную клавиатуру» Данте в связи с ролью у него цитат (отчасти продолжающей изученную Бахтиным средневековую традицию) описывает Мандельштам ***, в творчестве которого значение скрытых цитат особенно велико. Неслучайно в 30-х гг. тема «контрапункта» (заглавие романа О. Хаксли) или диалога составных частей культурной традиции или разных культур, противопоставляемых друг другу (3; 13, с. 240) ставится одновременно и в гуманитарных науках, и в словесном искусстве, где ею определяется структура многих произведений.

Согласно Бахтину, выдвижение на первый план диалогических отношений характерно для художественной прозы, тогда как в поэзии до ее «прозаизации» в XX в. значительно большую роль играет прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово (8, с. 267). Неслучайно то, что такой большой поэт, как Лучан Блага, слова которого приводит румынский математик С. Маркус в книге о математической поэтике, может утверждать, будто «настоящий диалог между двумя людьми по существу невозможен. Любой диалог сводится к двум чередующимся монологам» ****. Но другой поэт — Т. С. Элиот, детально разбиравший соотношение первого, второго и третьего лица в поэтическом тексте, пришел к выводу, что «в любом поэтическом произведении, от частного размышления до эпоса или драмы, можно ус-

* *Эйзенштейн С. М.* Избр. произв. М., 1964. Т. 2. С. 334. Следованием этому принципу определяется и построение настоящей статьи.

** *Mann Thomas. Gesammelte Werke. 12 Bd. Berlin, 1956. S. 204.* Подробнее об этих взглядах Манна см.: *Микушевич В.* Проблема цитаты («Доктор Фаустус» Томаса Манна по-немецки и по-русски) // Мастерство перевода. 1966. М., 1968. В свете идей Бахтина с этой ролью цитат у Т. Манна следует сопоставить выводы о функции несобственно прямой речи в его романах (5, с. 180), развитые в недавнее время: *Никулихин Ю. Я.* Специфика несобственно прямой речи... (там же литература вопроса). С мыслями М. М. Бахтина о полифонии романа сближаются наблюдения о «Polyphones Gewebe» романов Манна: *Fourrier G. Thomas Mann. Paris, 1960. P. 85, 265; Dabzise F. Visages de Faust au XX-e siècle. Paris, 1967. P. 377.*

*** *Мандельштам О.* Разговор о Данте... С. 11.

**** «Un adevărat dialog între doi oameni este în fond cu neputință. Orice dialog se reduce la două monologuri alternante», цит. по: *Markus S.* Poetica matematică... P. 134.

лышать больше чем один голос» *. Однако только в прозе двухголосое слово становится основным фактором повествования. Благодаря этому авторская речь тоже может восприниматься как чужая, что «часто находит свое композиционное выражение в появлении рассказчика, замещающего автора в обычном смысле слова», как «у Достоевского, Андрея Белого, Ремизова, Сологуба и у современных русских романистов» (5, с. 143; 6 и 8). Иными словами, чужое слово как тема определяет и композицию. Заимствуя из высоко им ценимых (3, с. 19) искусствоведческих работ Вёльфлина разграничение «линейного стиля» и «живописного» (5, с. 142), Бахтин противопоставляет линейному рационалистическому стилю передачи чужой речи (в XVII—XVIII вв.) живописный стиль, стирающий ее границы, как у перечисленных русских писателей. Но и у других прозаиков в структуре абзацев Бахтин видел «как бы ослабленный и вошедший внутрь монологического высказывания диалог» (5, с. 133).

Монолог Бахтин вообще понимает как диалог, вошедший внутрь («интериоризированный», в терминах Пиаже, которые использует в другой своей работе на эту тему Бенвенист, и здесь полностью совпадающий с Бахтиным **). «Слово должно было сначала родиться и созреть в процессе социального общения организмов, чтобы затем войти в организм и стать внутренним словом» (5, с. 50). Эта идея, впервые отчетливо выраженная в исследованиях Бахтина в 1926—1929 гг. (1—2 и 5), позднее (в 1934 году) была поставлена Л. С. Выготским в связь с данными экспериментально-психологических работ Пиаже о детской эгоцентрической речи. Гипотеза Выготского о том, что эта последняя является промежуточным этапом между диалогической речью и внутренней речью, подтвердилась благодаря магнитофонным записям монолога ребенка перед засыпанием, произносимого в отсутствии взрослого ***. Понимание Выготским «функциональ-

* *Eliot T. S. The three voices of poetry // Eliot T. S. On poetry and poets. New York, 1961. P. 109; ср.: Там же. P. 106, обсуждение приложимости к стихам Рильке и Валери определения лирики как поэзии первого лица, предложенного Готтфридом Бенном («Probleme der Lyrik»).*

** *Benveniste E. L'appareil formel de l'intonciation // Langages. 1970. Mars. № 17: L'intonciation. P. 16. Статья представляет собой точный аналог раздела о высказывании в работе (5).*

*** *Weir R. H. Language in the crib. The Hague, 1962; см. также статью: Jakobson R. Anthony's contribution to linguistic theory. P. 18 (Jakobson R. Selected writings. II. P. 285), где речь идет о теории Выготского; ср.: Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 2-е. М., 1968.*

ного многообразия речи» * — «речевых жанров», по Бахтину, зависящих от конкретных ситуаций общения, первичности диалога по отношению к монологу ** и соотношения внутренней речи с монологической и диалогической не только во многом совпадает с выводами более ранних работ Бахтина, но и обнаруживает их влияние. В этом можно убедиться, в частности, сопоставив разбор одного и того же места из «Дневника писателя» Достоевского у Бахтина (5, с. 124—125 и сл.) и Выготского ***. В свою очередь под очевидным влиянием Выготского и его школы был С. М. Эйзенштейн, перед смертью Выготского встречавшийся с ним, А. Р. Лурия и Н. Я. Марром для совместной работы над психологической проблематикой искусства и языка. Путь Эйзенштейна от исследования знаков монтажного киноязыка к попыткам проникнуть средствами кино и одновременно научными методами в строй внутренней речи в известной мере аналогичен рассмотренному выше на примере работ Бахтина и Бенвениста движению от рационалистически (логически) понимаемого знака как основного объекта семиотики на первом этапе ее развития к высказыванию, в том числе интериоризированному. По словам Эйзенштейна, «наша эпоха — *остроидейная и интеллектуальная* — не могла не прочесть в кадре прежде всего его свойства *идеологической энграммы — знака*; не могла не *усмотреть в сопоставлении кадров становления нового качественного элемен-*

С. 501. Относительно интериоризации и объяснения внутренней речи по Выготскому ср. также: *Shands H. C. Semiotic approaches to psychiatry. The Hague; Paris, 1970. P. 295.* Роль исследования внутренней речи для семиотики в последнее время отмечается Р. О. Якобсоном: *Jakobson R. Language in relation to other communication systems // Linguaggi nella società e nella tecnica. Milano, 1970. P. 4* (там же о Выготском) и 9; *Jakobson R. Selected writings. II. P. 698, 702.*

* *Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Избранные психологические исследования. М., 1956. С. 360.*

** Там же, со ссылкой на Л. В. Щербу и Л. П. Якубинского (ср.: 5, с. 137 и 172).

*** Там же. С. 361—362. В книге Выготского, вышедшей первым изданием в 1934 году уже после смерти автора, есть и несколько других случаев, где не указаны источники соответствующих мест книги: на с. 334 не проставлена в кавычки цитата из Фосслера (о Декарте), см.: *Фосслер К. Грамматические и психологические формы в языке // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 188—189*; не приведен источник эпиграфа к главе 7 (из Мандельштама, см. об этом: *Выготский Л. С. Психология искусства. С. 507*). Следует пожелать, чтобы все подобные случаи были оговорены в комментарии к подготавливаемому «Собранию сочинений» Выготского.

та, нового образа, нового понятия» *; но дальнейшее развитие теории киноязыка привело Эйзенштейна к необходимости сравнения его не столько с письменной и устной речью, сколько с речью внутренней, «где аффективная структура присутствует в наиболее полном и чистом виде. Но строй этой *внутренней речи* уже неотъемлем от того, что именуется *чувственным мышлением*» **. Теоретические изыскания в области внутренней речи, посвященные главным образом анализу внутреннего монолога у Джойса (в особенности преддремотному потоку сознания жены Блума в последней главе «Улисса»), у Эйзенштейна в 30-х гг. были связаны с его замыслами воспроизведения внутреннего монолога в кино (в сценарии фильма «Американская трагедия»), что позднее было осуществлено Феллини, Бергманом, Аленом Ренэ. Обращаясь позднее к той же проблеме в своей книге «Метод», Эйзенштейн останавливался на том, как подслушал «магию истинного хода внутренней речи» Достоевский в некоторых местах «Кроткой» ***. Этот же рассказ и авторское предисловие

* *Эйзенштейн С. М.* Диккенс, Гриффит и мы // Избранные произведения. М., 1968. Т. 5. С. 171. Здесь и далее в цитатах курсив Эйзенштейна.

** Там же. С. 176.

*** Эйзенштейн, однако, считал, что в «Кроткой» у Достоевского «всего лишь в двух-трех местах прорываются <...> истинные образцы “ино-го синтаксиса”» («Метод», глава «Фрэнк Бедман», архив П. М. Аташевой). Такое сосредоточение на форме, а не только на содержании внутреннего монолога, примером которого может быть также ранний опыт Льва Толстого «История вчерашнего дня» (с записью дремотного «потока сознания»), представляет собой особенно важный для искусства XX в. путь, принципиально отличный от объективной подачи внутреннего монолога (в «линейном стиле»), см. об этой последней: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. С. 60, 71. Если несобственно прямая речь, согласно книге (5), за которой следует Б. А. Успенский (Поэтика композиции. С. 91 и сл.), определяется формально как такая, которая может быть посредством одного ряда трансформаций переведена в прямую речь, а посредством другого ряда — в косвенную, то внутренний монолог «живописного стиля» (в школе потока сознания) неперево-дим ни в косвенную, ни в прямую речь без потери существенных его композиционных свойств. По верной формулировке Л. Долежела, в основе внутреннего монолога в современной прозе лежит тенденция непосредственно передать внутреннюю речь, см.: *Doležel L.* O stylu moderní české prouzy. S. 159 (см. там же, и. 158 о полифонии в смысле Бахтина), ср.: *Mukařovský J.* Dialog a monolog // Kapitoly ž česképoetiky. I. Praha, 1948. Внутренний монолог жены Блума, с этой точки зрения изучавшийся Эйзенштейном, в связи с проблемой несобственно прямой речи разобран в

к нему разбираются Бахтиным в книге о Достоевском для иллюстрации того, как «внутреннее слово» героя о себе самом становится последней целью построения * (7, с. 72—74). От опытов воссоздания внутреннего монолога средствами кино Эйзенштейн перешел к обоснованию общеэстетической теории, основанной на том, что «закономерности построений внутренней речи оказываются именно теми закономерностями, которые лежат в основе всего разнообразия закономерностей, согласно которым строится форма и композиция художественных произведений. И <...> нет ни одного формального приема, который не оказался бы сколько с той или иной закономерности, путем которой, в отличие от логики внешней речи, строится речь внутренняя» **. В своей книге «Grundproblem» Эйзенштейн исследовал «основную проблему» теории искусства, которая заключается в том, что в самой структуре произведения отражаются глубинные слои чувственного мышления (связанного с внутренней речью), но одновременно в искусстве осуществляется вознесение «к высшим идейным ступеням сознания» ***. Описание этого двойственного процесса можно связать с тем пониманием внутренней речи,

кн.: Neubert A. Die Stilformen der «Erleben Rede»... S. 143—144. К аналогиям с кино и полифонией ср.: Гурвич И. Киномонтаж и современная зарубежная проза // Из истории зарубежных литератур. Научн. тр. Ташкентского ун-та. Ташкент, 1970. Идеи Эйзенштейна, касающиеся кинематографических аналогов внутреннему монологу Джойса, использованы во втором разделе (The technics) книги Humphrey R. *Scream of consciousness in the modern novel*. Berkeley; Los Angeles, 1953 (где рассмотрены и соответствующие места «Улисса»). Взаимодействие приемов монтажного кинематографа и современной прозы (в частности, Фолкнера) приводится в современной семиотике в качестве одного из наиболее убедительных примеров того общения разных сфер культуры, которое связано с общесемиотической проблемой их специфичности: Metz C. Spécificité des codes et spécificité des langages // *Semiotica*. 1969. № 4. P. 380—381, ср. выше о постановке этой проблемы Бахтиным.

* Этому не противоречит то, что с биографической стороны не исключено отражение в этой повести и некоторых мотивов, пережитых самим автором, ср. совпадение начала предисловия к «Кроткой»: «Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена» и начала записи Достоевского, сделанной 16 апреля 1864 года (через день после смерти первой жены): «Маша лежит на столе» ... Совпадает не только внешняя ситуация, но и внутренняя установка: муж, только что потерявший жену, старается уяснить для себя самого правду (о покойнице — в «Кроткой», о бессмертии — в более ранней записи автора).

** Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 2. С. 109.

*** Там же. С. 120.

которое было разработано Выготским, рассматривавшим знаки как орудия управления поведением. С этой точки зрения использование человеком внутренней речи, сохраняющей «функцию» общения, представляет «своеобразную форму сотрудничества с самим собой» *, «регулирование посредством слова чужого поведения постепенно приводит к выработке вербализованного поведения самой личности» **.

Для трактовки этих проблем в исследовании М. М. Бахтина о фрейдизме, написанном несколькими годами раньше цитированных работ Выготского, особенно существен вывод, согласно которому «внутри вербализованной области поведения человека имеют место весьма тяжелые конфликты между *внутренней и внешней речью* и между различными пластами внутренней речи» *** (это согласуется и с идеей Эйзенштейна о конфликте, составляющем суть основной проблемы искусства). Как и Выготский ****, отправляясь от критического переосмысления идей

* *Выготский Л. С.* Развитие высших психологических функций. Из неопубликованных трудов. М., 1960. С. 451 (написано в 1929—1930 гг.).

** Там же. С. 194 (написано в 1930—1931 гг.).

*** Незнакомством с этой ранней книгой объясняются те замечания о монологе с точки зрения психоанализа, которые делает в своей восторженной статье о Бахтине Ю. Кристева, критикуя и дополняя его понимание диалога: *Kristeva J.* Le mot, le dialog et le roman // *Kristeva J.* Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse. P. 155, ср. с. 149; ср. ее же предисловие к французскому переводу книги Бахтина о Достоевском: *Kristeva J.* Une poétique ruinée // *Bakhtine M.* La poétique de Dostoïevsky. Paris, 1970. P. 13, 15. В действительности же теория Бахтина была создана благодаря преодолению психоанализа с той семиотической точки зрения, которая и до наших дней остается наиболее убедительной; он был не предшественником открытий Фрейда (там же, с. 7 и далее), а их интерпретатором, по-новому их описывавшим.

**** Семиотический подход к высшим психологическим функциям изложен в кн.: *Выготский Л. С.* Развитие высших психологических функций... Критическое рассмотрение взглядов Дильтея и Шелера на высшие чувствования см. в публикации: *Выготский Л. С.* Спиноза и его учение об эмоциях в свете современной психоневрологии // Вопросы философии. 1970. № 7 (глава из последней книги Выготского, написанной в 1934 году, где детально изучена проблема соотношения между аффектом и выразительным проявлением; эта же проблема в другом плане в 20-е годы внимательно изучалась в биомеханике, от постулатов которой отпраздничались Н. А. Бернштейн и С. М. Эйзенштейн: каждый из них пришел к необходимости выделения семиотического уровня психических функций — уровень Е, по Бернштейну).

таких мыслителей, как Дильтей (5, с. 34—36) и Шелер, Бахтин приходит к семиотическому пониманию высших психических функций, которые всегда *«существуют только в знаковом материале»* (5, с. 37). Бахтин исходит из роли для переживания его «знакового воплощения, <...> организующий и формирующий центр находится не внутри (т. е. не в материале внутренних знаков), а вовне. Не переживание организует выражение, а, наоборот, выражение организует переживание» (5, с. 101). Поэтому наряду с «мы — переживанием» (высшие психические функции в терминах Выготского) выделяются низшие чувствования — «я — переживания», лишенные в своих крайних формах коммуникативного проявления: «В отношении к потенциальному (а иногда и явно ощущаемому) слушателю можно различать два полюса, два предела, между которыми может осознаваться и идеологически оформляться переживание, стремясь то к одному, то к другому. Назовем эти пределы условно: «я — переживание» и «мы — переживание». Собственно «я — переживание» стремится к уничтожению; оно теряет по мере приближения к пределу свою идеологическую оформленность, а, следовательно, и осознанность, приближаясь к физиологической реакции животного. Стремясь к этому пределу, переживание утрачивает все потенции, все ростки социальной ориентации, а поэтому теряет и свое словесное обличье» (5, с. 164). В частности, группы сексуальных переживаний могут выпадать из социального контекста и в связи с этим утрачивать словесную осознанность (2, с. 136—137). Бессознательное Фрейда Бахтин рассматривает как «неофициальное сознание» (2, с. 128); «чем шире и глубже разрыв между официальным и неофициальным сознанием, тем труднее мотивам внутренней речи перейти во внешнюю речь» (2, с. 134). Следовательно, в ранней работе, посвященной переинтерпретации данных психоанализа с семиотической точки зрения, формулируется та проблема соотношения между официальным и неофициальным сознанием, которая составит содержание серии позднейших историко-культурных работ М. М. Бахтина, посвященных противопоставлению «официального монолога» диалогу (6 и 8) и неофициальной карнавальной культурной традиции Средневековья и Возрождения (8, с. 162—183; 9; 11). В книге о Рабле «неофициальные элементы речи» или «непубликуемая сфера», освобожденная от иерархии и запретов официального языка, противопоставлены ему как особый язык, которому соответствует и особый коллектив — карнавальная «толпа на площади» (9, с. 203). Само содержание образов гротескного тела, изученных в книге о Рабле, близко к тому кругу сим-

волов, которые исследовались Фрейдом и его школой; общее есть и в тезисе об амбивалентности площадных слов и карнавального образа. Но точка зрения Бахтина принципиально отлична от фрейдовской: он анализирует тот неофициальный народный язык, который сложился в определенных — праздничных, карнавальных, ярмарочных — ситуациях неофициального общения. Этот язык карнавала пользуется, в частности, набором символов, которые могут иметь много общего с «я — переживанием» (образы низа тела), но по отношению к этому языку (как, видимо, и вообще по отношению к творчеству Рабле и его современников) нельзя говорить о «бессознательном» (хотя бы и о коллективном бессознательном Юнга), потому что у Рабле символы карнавала выступают в качестве осознанного коммуникативного средства.

С той точки зрения, которая была выработана Бахтиным еще в ранних его трудах, биологические и биографические факторы существенны только для «нижних пластов жизненной идеологии» (5, с. 111). «То, что обычно называется “творческой индивидуальностью”, является выражением основной твердой и постоянной линии социальной ориентации данного человека. <...> Сюда входят, таким образом, слова, интонации и внутрисловесные жесты, проделавшие опыт внешнего выражения в более или менее широком социальном масштабе, как бы социально хорошо пообтершиеся, отшлифованные реакциями и репликами, отпором или поддержкой социальной аудитории» (5, с. 110—111). Поэтому же карнавальная речь оказывается средством связи нижних пластов внутренней речи с широкой социальной средой (иначе говоря, способом ретрансляции индивидуально-биологического в социальное). Так, на материале праздника решается общий вопрос «житейского жанра», составляющего часть социальной среды, который был сформулирован еще в первых работах Бахтина (1; 5, с. 116). Из этого видно, в какой степени единым оказывается все его научное творчество, которое неотделимо от социального контекста эпохи, объясняющего и многие разительные сходства и в постановке задач, и в их решении с названными выдающимися его современниками*. Одной из таких цен-

* В связи с другими отмеченными параллелями стоит указать на то, что Эйзенштейн, согласно записям его дневника 1928 года, «захлебывался Рабле» и в предчувствии будущего фильма о Левенштейне мечтал о постановке современного Гаргантюа, где в «трагическом гротеске» («une grotesque tragique» — запись во время чтения Рабле сделана по-французски) война с Пикрохолом переплеталась бы с войной 1914—1918 гг. («Дневник» Эйзенштейна. Т. Vа. С. 84. § 88, архив П. М. Аташевой). Для самого Эйзенштейна, как и для Рабле, ха-

тральных идей эпохи в 40-е гг. становится мысль о «контрапункте» разных языков — поэтому в книге о Рабле язык карнавала рассмотрен не столько в плане соотношения праздничных речевых жанров и речи данного автора — Рабле, сколько в более широком аспекте карнавализации литературы, т. е. соотношения между языком карнавала и языком литературы*.

5. Упреждая то понимание семиотики как науки об отношениях между системами знаков, а лингвистики — как науки об отношениях между языками, которое получило развитие в 60-х гг. века, Бахтин впервые высказал мысль о роли многоязычия в развитии осознания языка и в словесном языковом творчестве, прежде всего для жанра романа. Он открыл роль «чужого слова» для первых филологических и лингвистических опытов и для древнейшей философии языка. Недавние работы в области социологии письма**, возникающего только в тех обществах, где в качестве отдельного социального ранга выделяются жрецы, подтвердили его тезис о том, что «первыми филологами и первыми лингвистами всегда и всюду были жрецы» (5, с. 88); осознание иноязычного священного текста оказывается их задачей. К этому можно добавить, что этот текст, если и не был всегда ино-

актерно отсутствие граней между сознаваемым и бессознательным во фрейдовском смысле, что может быть доказано анализом его дневников, автобиографических и научных записей и рисунков. Снятые этих границ представляется одной из характернейших черт личности ренессансного типа. Поэтому «непубликуемые сферы» (9, с. 459, примеч.) играют для нее особую роль. Историческая роль таких личностей может быть интерпретирована в духе мыслей Бахтина о карнавале и его связях с критическими (кризисными) переходными моментами, в том числе и в развитии науки (9, с. 57 и 414).

* Поэтому не представляются убедительными возражения, сделанные узко с позиции академической науки о Рабле в ст.: *Yates F.* [Рец. на кн.:] *Mikhail Bakhtin. Rabelais and his world // The New York Review of Books. Vol. XIII. 1969. № 6.* В этой рецензии семиотический аспект книги, верно подчеркнутый К. Поморской в ее предисловии к переводу на английский язык, противопоставляется традиционному историко-литературному, тогда как заслуга Бахтина состоит именно в синтезе синхронно-функционального описания с диахроническим. В еще более обнаженной форме (благодаря отсутствию ссылок на другие современные работы о Рабле, обзору которых в основном посвящена статья Ф. Йэйтс) непонимание семиотических задач этого исследования обнаруживается в критике В. Б. Шкловского (см.: *Шкловский В. Б. Тетива... М., 1970. С. 257 и сл.*).

** *Кнорозов Ю. В. Древняя письменность Центральной Америки // Советская этнография. 1952. № 3; Его же. Письменность майя. М., 1963.*

язычным, состоял из знаков иного типа, чем обычный устный язык, в частности, он мог быть письменным высказыванием. Роль чужого слова для возникновения сознательной мысли о языке сходна с тем, как представляет себе Бахтин становление романного слова под влиянием сопоставления разных языков: «Совершается превращение языка из абсолютной догмы, каким он является в пределах замкнутости и глухого одноязычия, в рабочую гипотезу постижения и выражения реальности» (11, с. 11). С активным многоязычием, т. е. с «контрапунктом» разных языков Бахтин связывает самое возникновение романа (10, с. 101—102). «Всякий роман в большей или меньшей мере есть диалогизированная система образов “языков”, стилей, конкретных и неотделимых от языка сознаний. Язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения» (10, с. 89). Если метаязык * лингвистики (в частности, древнеиндийский) стал формироваться для истолкования чужого языка (например, санскрита), то и в романе благодаря многоязычию обнаруживается метаязыковое употребление слова. С этой точки зрения Бахтин предлагает такую новую интерпретацию пародийно-трагестивующих форм, согласно которой в них «предметом повсюду служит сам язык в его прямых функциях» (11, с. 10). Тем самым обнаруживается место этих жанров, подготовлявших роман, в истории языка как семиотического средства, первоначально не отделявшегося от концептов и денотатов, им обозначаемых. Пародийно-трагестивующие формы «освобождали предмет от власти языка, в котором предмет запутался как в сетях, они разрушали нераздельную власть мифа над языком, освобождали сознание от власти прямого слова <...> была создана “дистанция” между языком и реальностью» (там же). Пародию Бахтин понимает как результат скрещения двух языков, т. е. как «“внутриязыковый” гибрид» (11, с. 21), иными словами, как креолизованный текст, если воспользоваться термином, предложенным в работах по семиотике в 60-е гг. еще до опубликования цитированной работы М. М. Бахтина (написанной значительно ранее). Для романа достаточно характерной оказывается и межъязыко-

* Здесь и далее «метаязык» понимается в обычном общепринятом смысле (как язык, используемый для исследования другого языка), восходящем к логическому (у Тарского и его школы). Соответственно термину «металингвистика», предложенному ранее в другом смысле М. М. Бахтиным (ср. «метасемантику» в том же смысле у Бенвениста), следует предпочесть термин «транслингвистика», введенный Р. Бартом для обозначения научной дисциплины, изучающей структуру текстов, больших, чем предложение.

вая креолизация, т. е. многоязычие (двужычие как частный его случай) — как в русской литературе *, так и в других европейских **, а также и в литературах «третьего мира» ***.

В своей критике ранних работ ОПОЯЗа (3) М. М. Бахтин в качестве одного из существенных упреков формальной (морфологической) школе указал на то, что ее средства оказываются недостаточными для описания такого важнейшего жанра, как роман. Литературоведческие работы М. М. Бахтина (6, 8—12) все посвящены этой основной для него теме. Роман он изучает в его истоках или на материале, уже ставшем классическим. Но это для него прежде всего жанр, становящийся на глазах истории, эксперимент, совершаемый литературой (а не мертвое наследие прошлого). Нельзя не увидеть глубочайшей внутренней переклички сформулированных им закономерностей романа и структуры таких романов XX века, как «Улисс» Джойса, период создания которого был временем молодости Бахтина. Переплетение и диалогическое сопоставление разных речевых жанров, их конфликт внутри романа, многие из черт жанра романа, сближающих его с пародийно-трагическими, достигли едва ли не наиболее полного завершения именно в «Улиссе», сама структура которого пародийно-трагическая (в ней пародируется структура гомеровской «Одиссеи»).

Не меньшее значение идеи Бахтина имеют и для исследования новейшего жанра киноромана, в котором диалогическое, а часто и карнавальное построение дано в особенно отчетливой форме ****. Такой роман, как «Евгений Онегин», «подчеркнуто

* См. о «Войне и мире»: Успенский Б. А. Поэтика композиции. С. 73 и сл.: об «Анне Карениной»: Jakobson R., Halle M. Fundamentals of language. The Hague, 1956. P. 18; Jakobson R. Selected writings. Vol. 1. 2nd ed. The Hague; Paris: Mouton, 1971. P. 476.

** Любопытный материал для сравнения с русско-французским двужычием в соответствующих главах «Войны и мира» представляет шведско-французское двужычие в прозе И. Альмквиста. Для изучения вопроса о связи многоязычия романа с многоязычием большого города значительный интерес представляет «Голем» Мейринка, воспроизводящий пеструю многоязычную среду Праги начала нашего века (следует, однако, оговориться, что многоязычие такого города, как Угарит, намного древнее романа, но нет догородского многоязычия).

*** Ср., в частности, использование французского языка в одном из лучших романов новой вьетнамской литературы: Vu Trong Phung. So do, Ha-noi, 1957 (1 изд. — 1937).

**** В качестве наглядного примера Кристева (Kristeva J. Une poétique ruinée. P. 20) уже указывала на «Сатирикон» Феллини; его литературный прообраз — роман Петрония — детально изучался М. М. Бах-

романное начало» (12, с. 112) в котором было раскрыто М. М. Бахтиным (10; 12, с. 112 и др.), становится образцом для современного романа, в частности, французского, где на первый план выдвигается цитатное чужое слово *.

Для исследования современного романа (и в еще большей степени киноромана) особое значение имеет рассмотрение его структуры в свете тех точек зрения, с которых ведется повествование. В последнее время этот подход к роману, предложенный М. М. Бахтиным и детально им проведенный в книге о Достоевском (6 и 8), изложен в технически более разработанной форме: этому посвящена монография Б. А. Успенского, на более специальном языке описывающего принципы смены точек зрения в прозе **. В общем очерке структурной поэтики Цветана Тодорова отмечается в этой связи сходство этой стороны концепции книги Бахтина о Достоевском — «без сомнения, одной из самых важных в области поэтики» *** — с постановкой той же проблемы точки зрения Лаббоком ****, следовавшим за Генри Джемсом и его исследовавшим, и Пуйоном, различавшим три основных типа точек зрения *****, из которых для концепции, выдвинутой Бахтиным, особенно важна точка зрения, отождествляющаяся с точкой зрения персонажа («*vision avec*») 6*. Но необходимо подчеркнуть, что в отличие от указанных новейших работ по струк-

тиным (8, с. 151, 157, 158, 161 и др.; 12, с. 109 и 112). Роль поздней античности в построениях М. М. Бахтина в области истории романа представляется возможным сопоставить с темой поздней античности в стихах и романной прозе К. Вагинова (в данном случае речь идет не только о типологическом сходстве ввиду наличия биографических связей между ученым и писателем).

* См. об этом цитируемую выше статью автора «Поэтика», с. 93; *Его же*. О точных методах в литературоведении // Вопросы литературы. 1967. № 10. С. 124; *Выготский Л. С.* Психология искусства... С. 517.

** *Успенский Б. А.* Поэтика композиции... Ср.: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста... С. 320—325 (особенно с. 333—334 о кино) и с. 380, примеч. 27 (о работах М. М. Бахтина). Применительно к прозе Чехова этот метод описания проводится в книге: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971.

*** *Todorov T.* Poétique // *Ducrot O., Todorov T., Sperber D., Safouan V., Wahl F.* Qu'est-ce que le structuralisme? Paris, 1968. P. 158.

**** *Lubbock P.* The craft of fiction. London, 1965 (1 изд. — 1921), ср.: *Booth W. C.* The rhetoric of fiction. Chicago, 1961.

***** *Pouillon J.* Temps et roman. Paris, 1946. Идеи этой работы о времени представляют интерес в свете выводов Бахтина о времени в романе (8 и 12).

6* *Todorov T.* Poétique... P. 159; ср.: P. 117—118.

турной поэтике проблема точки зрения в книге Бахтина о Достоевском не становилась технической или технологической (технический аспект изучения искусства для него всегда был второстепенным). Меньшая техническая отработанность изложения восполнялась глубиной постановки вопроса, которая была связана с мировоззренческой темой другого человека, несомненно сближавшей книгу (6), изданную еще в 1929 году, с такими позднейшими работами, как «Бытие и небытие» Сартра, подытожившего сделанное в этой области в экзистенциальной философии*. Формулировка Бахтина «сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, “я для себя” на фоне “я для другого”» (8, с. 277) целиком совпадает с утверждением Сартра: «Мне необходим другой для того, чтобы я мог целиком охватить все структуры моего бытия. Для-себя отсылает к Для-другого»**. Как уже приходилось отмечать, открытия Бахтина, относящиеся к Достоевскому — родоначальнику современного европейского романа, естественным образом согласуются с идеями Сартра о романе, где, как в мире Эйзенштейна, нет привилегированного наблюдателя***; во втором издании своей книги Бахтин сам сравнивает диалогическую полифонию Достоевского с эйзенштейновским миром, где признается множественность систем отсчета (8, с. 361). Мысль о том, что «научные картины одной и той же реальности могут и должны быть умно-

* *Sartre J.-P. L'être et le néant. Paris, 1943. P. 275—367* (раздел «L'existence d'autrui»).

** *Ibid. P. 277.* Нельзя не отметить вместе с тем и очень существенных отличий концепции Бахтина от идей Сартра как в связи с проблемой «другого» (см. ниже о «другом» как «незнакомце» — представителе человека вообще, как о чистом отношении), так и в других вопросах, обсуждаемых обоими мыслителями: проблема отрицания, детально изучаемая, в частности, на материале языковых отрицаний, Сартром решается в чисто логическом плане (*Sartre J.-P. L'être et le néant... P. 39* и сл.), тогда как Бахтин (9, 446—452) именно на этом примере показывает недостаточность чисто логического подхода.

*** Это сопоставление идей Бахтина и Сартра о романе было независимо друг от друга проведено в 1968 году Т. Тодоровым (*Todorov T. Poétique... P. 159*) и автором — в статье: Об аналогиях между буддийской логикой и современной европейской наукой // *Материалы по истории и филологии Центральной Азии. 112* (Тр. Бурятского ин-та общественных наук. Вып. 1. Сер. востоковедения). Улан-Удэ, 1968. С. 145. Иначе о переключке идей Бахтина и Сартра написано в работе: *Kristeva J. Une poétique ruinée... P. 16*, где отмечается сходство с семиотическим пониманием роли «другого» в психоанализе, ср.: *Benveniste E. Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne... P. 77.*

жены — вовсе не в ущерб истине» *, утвердилась и в таких гуманитарных науках, как структурная лингвистика, где впервые она была сформулирована ** представителями тех восточных культурных традиций, где издавна признавалось наличие нескольких равно приемлемых картин мира *** (характерно, что Нильс Бор видел в «100 видах Фудзи» Хокусаи отчетливое воплощение принципа дополнительности в широком понимании). Характерно, что именно востоковед Ф. И. Щербатский в 30-е гг. (почти одновременно с выходом в свет первого издания книги Бахтина о Достоевском) в конце своей «Буддийской логики» возрождает форму мировоззренческого сократического диалога, где соединяются и противопоставляются голоса разных индийских и европейских мыслителей ****. Раскрывая то новое, что вносит полифонический диалогизм Достоевского в европейскую традицию, Бахтин писал: «Вера в самодостаточность одного сознания во всех сферах идеологической жизни не есть теория, созданная тем или другим мыслителем, нет — это глубокая структурная особенность идеологического творчества нового времени, определяющая все его внешние и внутренние формы» (8, с. 108). В полифоническом же мире Достоевского «монологическая субстанция» идей менее

* *Флоренский П.* Мнимости в геометрии. М., 1922. С. 7.

** *Yuen-Ren Chao.* The non-uniqueness of phonemic solutions of phonetic systems // *Readings in linguistics.* 2nd ed. New York, 1958 (перепечатка статьи 1934 года).

*** *Ziman J.* Public knowledge. The social dimension of science. Cambridge, 1968. P. 22. Займан подчеркивает необходимость выбора одного из альтернативных описаний в европейской науке. Эта возможность остается и в мире Достоевского, см. ниже об «авторитетнейшей установке» у него, данной как в пределе в образе «идеального человека».

**** См. об этом подробнее в заметке автора: Федор Ипполитович Щербатский // *Народы Азии и Африки.* 1966. № 6. С. 148. Яркую аналогию работе Бахтина о полифонии романа представляет недавно опубликованное, но написанное в конце 20-х гг. исследование Г. В. Чичерина, посвященное Моцарту в его сопоставлении с музыкой XX в. При этом Чичерин, как и Бахтин в своих первых книгах, отталкивался от опыта исторического рассмотрения музыкальных форм у Беккера (*Bekker P.* Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen. Berlin; Leipzig, 1926). Структуру «оперы-игры» Чичерин сопоставил с романом XIX в.: «Моцартовская картина мира, его мироощущение глубоко проблематичны, схватывают все противоречия, и таким же клубком противоречий является перед ним каждый живой характер: *каждый проблематичен* <...> это именно сближает его с романом XIX в., особенно Бальзаком, даже с Достоевским» (*Чичерин Г.* Моцарт. Л., 1970. С. 210, ср.: С. 95, 134, 251 и др.).

важна, чем их «функция» в диалоге (8, с. 123). Выделяя самосознание героя как художественную доминанту, разлагающую монологическое единство произведения, Бахтин поясняет свою мысль противопоставлением Расина и Достоевского: «Герой Расина — весь бытие, устойчивое и твердое, как пластическое изваяние. Герой Достоевского — весь самосознание. Герой Расина — неподвижная и конечная субстанция, герой Достоевского — бесконечная функция» (8, с. 68). У Достоевского «кульминационные пункты <...> — вершины диалогов — возвышаются над сюжетом в абстрактной сфере чистого отношения человека к человеку» (8, с. 357). Здесь выступает та — основная — сторона в понимании темы «другого человека» у Достоевского, которая объединяет Бахтина не с экзистенциальной философией, а с ранней прозой Пастернака «Детство Люверс», посвященной появлению в самосознании героини «другого человека». Цитируя почти дословно совпадающее с «Детством Люверс» место из «Исповеди Ставрогина»*, Бахтин говорит, что «этот другой человек — “незнакомец, человек, которого никогда не узнаете”, — выполняет свои функции в диалоге вне сюжета и вне своей сюжетной определенности, как чистый “человек в человеке”, представитель “всех других” для “я”. Вследствие такой постановки “другого” общение принимает особый характер и становится по ту сторону всех реальных и конкретных социальных форм» (8, с. 356); по Бахтину, в таких местах романов осуществляется выход в мистериально-карнавальное пространство и время.

Понимая идеи Достоевского всегда как диалог идей (иногда как внутренний диалог в самосознании героя — «идеолога»), Бахтин замечает, что у Достоевского в романах нельзя вычлнить отдельных мыслей или их целостной системы: он мыслил личностями — цельными позициями личности и их сочетаниями (8, с. 123—124); семиотическая идея личности как знака, выдвинутая еще Пёрсом, или человека как сообщения, поставленная Винером, здесь приобретает вполне отчетливый смысл. Еще в ранних работах М. М. Бахтина намечено понимание личности как

* Сходство это определяется более глубокими причинами, чем литературное влияние, так как «Детство Люверс» написано до первой публикации «Исповеди Ставрогина». Переключки в идеях Бахтина и Пастернака не являются случайными, как это видно из оценки книги (3) в письме Б. Л. Пастернака (в связи с оценкой философской стороны книги в этом письме стоит отметить роль марбургской школы в становлении обоих мыслителей), см. текст письма в «Трудах по знаковым системам», V (Уч. зап. Тартуск. ун-та. Вып. 284. Тарту, 1971. С. 528—529).

темы языка: «Внутренняя личность есть выраженное или загнанное во внутрь слово» (8, с. 181). Эта мысль конкретизируется в исследовании личности и самосознания у Достоевского, чью соборность Бахтин понимает как «мир сопряженных смысловых человеческих установок. Среди них он ищет высшую авторитетнейшую установку, и ее он воспринимает не как свою истинную мысль, а как другого истинного человека и его слово. В образе идеального человека или в образе Христа представляется ему разрешение идеологических исканий» (8, с. 170).

6. Диалог сознающих себя личностей у Достоевского синхронистичен: «Достоевский в художественной форме дает как бы социологию сознаний, правда, лишь в плоскости сосуществования» (8, с. 44). Бахтин выявляет принципиально синхронистическую установку Достоевского, которая по существу сближает его со многими течениями гуманитарной науки XX века и с новым европейским романом, потому что «внутренний диалог» (термин, введенный по отношению к роману Бахтина задолго до Клода Мориака) разворачивается всегда в одном временном срезе. «Основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а *сосуществование и взаимодействие* <...> Достоевский, в противоположность Гете, самые этапы стремился воспринять в их *одновременности*, драматически сопоставить и противопоставить их, а не вытянуть в становящийся ряд. Разобраться в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и *угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента*» (8, с. 38). Художественно меткой представляется мысль о том, что этим же объясняется «пристрастие Достоевского к журналистике и его любовь к газете, его глубокое и тонкое понимание газетного листа как живого отражения противоречий социальной современности в разрезе одного дня» (8, с. 40).

Время Достоевского, выключенное из исторического времени*, как и особенности категории пространства в его романах, объясняются полифоническим диалогом: «Событие взаимодействия полноправных и внутренне незавершенных сознаний тре-

* Кажется возможным напомнить в этой связи о мнении Рильке об отношении Достоевского ко времени: «Er zuletzt selbst die Zeit anschauen durfte (in seinem "Tagebuch des Schriftstellers"), weil er ihr nicht in den Arm fiel, sie aufzuhalten, sich ihr nicht in den Weg stellte, sie zu überreden, sondern sie auslegte wie ein äußerst vorläufiges Bild für das unendliche Geschehen, dessen Schauplatz, für eine Weile Gottes, in unserem inneren Dasein ausgespart worden ist»¹ (Rilke R. M. Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914. Leipzig, 1933. S. 327).

бует иной художественной концепции времени и пространства, употребляя выражение самого Достоевского, “неэвклидовой” концепции» (8, с. 237). Категория пространства у Достоевского раскрыта Бахтиным на страницах, написанных не только ученым, но и художником: «Достоевский “перескакивает” через обжитое, устроенное и прочное, далекое от порога, внутреннее пространство домов, квартир и комнат <...> Достоевский был менее всего усадебно-домашне-комнатно-квартирно-семейным писателем» (8, с. 228).

Особенностью описания М. М. Бахтиным категорий пространства и времени, изучение которых в разных моделях мира стало позднее одним из основных направлений исследования вторичных моделирующих семиотических систем, является последовательное рассмотрение ценностной стороны модели. В своем докладе, прочитанном в 1938 году, свойства романа как жанра М. М. Бахтин в большей степени выводил из «переворота в иерархии времен», изменения «временной модели мира» (12, с. 114), ориентации на незавершенное настоящее. Рассмотрение здесь — в соответствии с разобранными выше идеями — является одновременно семиотическим и аксиологическим, так как исследуются «ценностно-временные категории» (12, с. 107), определяющие значимость одного времени по отношению к другому: ценность прошлого в эпосе * противопоставляется ценности настоящего для романа. В терминах структурной лингвистики можно было бы говорить об изменении соотношения времен по маркированности (признаковости) — немаркированности. Воссоздавая средневековую картину космоса, Бахтин приходил к

* Следует отметить, что проблема времени в античном эпосе в духе современной науки впервые была поставлена университетским учителем М. М. Бахтина — Ф. Ф. Зелинским еще в начале века в его статье: *Zelinsky F. Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos // Philologus. Suppl. Vol. VIII. 1901. № 3.* Эта статья повлияла как на недавние литературоведческие исследования (см. ссылки на нее в кн.: *Lömmert E. Die Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1955,* во многих отношениях близкой к работам М. М. Бахтина о романе); так и на семиотические работы. В частности, ссылаясь на эту статью Ф. Зелинского, Р. О. Якобсон еще в 30-е гг. (в ст.: *Jakobson R. Urađek filmu // Listy pro umini a kritiku. I. Praha, 1933*) отметил сходство показа времени в эпосе и немом кино и указал в этой связи на иные возможности, реализованные в позднейших фильмах (см. теперь: *Jakobson R. Linguistika, Pojčica, Cinema. São Paolo, 1970*). Из последующих работ о категории времени в повествовании следует отметить кн.: *Weinrich H. Tempus: Besprochene und erzählte Welt. Stuttgart, 1964.*

выводу о том, что «для этой картины характерна определенная *ценностная акцентировка пространства: пространственным ступеням*, идущим снизу вверх, строго соответствовали ценностные ступени» (9, с. 395). С этим связывается роль вертикали (там же): «Та конкретная и зримая модель мира, которая лежала в основе средневекового образного мышления, была существенно вертикальной» (9, с. 436), что прослеживается не только в системе образов и метафор, но, например, и в образе пути в средневековых описаниях путешествий. К близким выводам пришел П. А. Флоренский, отмечавший, что «искусство христианское выдвинуло вертикаль и дало ей значительное преобладание над прочими координатами <...> Средневековье увеличивает эту стилистическую особенность христианского искусства и дает вертикали полное преобладание, причем этот процесс наблюдается в западной средневековой фреске», <...> «важнейшую основу стилистического своеобразия и художественный дух века определяет выбор господствующей координаты» *. Подтверждением этой мысли служит проведенный М. М. Бахтиным анализ перехода в эпоху Возрождения от иерархической вертикальной средневековой картины к горизонтали, где основным становилось движение во времени из прошлого в будущее (9, с. 395).

7. Одной из главных черт книги М. М. Бахтина о карнавальной культуре, делающей ее бесспорно структурной по основным установкам, является то, что эта книга построена на анализе не-

* *Флоренский П. А. Анализ пространственности в художественно-образовательных произведениях*, раздел «Время и пространство», § 58 (архив П. А. Флоренского). Типологии таких основных образов посвящен другой труд П. А. Флоренского «*Symbolarium*», см.: «Труды по знаковым системам». V. С. 521—527 (о вертикали см. с. 526). В свете других приведенных сопоставлений следует отметить, что С. М. Эйзенштейн не раз говорил об исторической роли вертикальной композиции как в теоретических своих работах (начиная с известной его речи о форме экрана, произнесенной в Голливуде: *Эйзенштейн С. М. Динамический квадрат // Избранные произведения*. Т. 2. С. 318—319), так и в связи с опытом воспроизведения средневекового мифа в «Валькирии», где основной темой становилась «активность, сценически разрешаемая *вертикально вверх*». *Эйзенштейн С. М. Воплощение мифа // Избранные произведения*. Т. 5. С. 342. К числу универсальных образов, изучавшихся как Бахтиным, так и Флоренским и Эйзенштейном, относится противоположение выпуклого и вогнутого, существенное в концепции гротескного тела у Бахтина (9, с. 344 и др.). Флоренский в своем «Анализе пространственности», как и Эйзенштейн, использовал это противоположение при классификации разных типов классических установок.

скольких основных бинарных противопоставлений, в частности, противопоставления *верх* — *низ*, рассматриваемого одновременно в разных планах — социальном, иерархическом, пространственном, телесном * и т. п. Следует подчеркнуть, что бинарный характер основных оппозиций, определяющих структуру мира Рабле, является не данью предвзятой концепции, а объективной данностью. Это доказывается совпадением данного тезиса книги Бахтина с результатами исследования Пари, установившего в мире Рабле ряды двоичных противопоставлений, в точности соответствующих тем, которые Леви-Стросс находит в мифе **.

По существу книгу (9) можно было бы озаглавить «Верх и низ» в духе тех оппозиций (более конкретного характера), по названиям которых озаглавлены тома «Мифологических» («*Morphologiques*») Леви-Стросса. С этим трудом книгу Бахтина роднит и характер «вживания» автора в архаическую традицию (мифоло-

* Одной из главных причин непонимания книги М. М. Бахтина В. Б. Шкловским (см.: *Шкловский В. Б. Тетива...* С. 284—285) является то, что из всех этих аспектов он (вероятно, в полемических целях) выбрал только последний, истолкованный им при этом в том примитивно-гедонистическом духе, который и в ранних, неизмеримо более содержательных книгах В. Б. Шкловского до его отхода от ОПОЯЗа вызывал критику М. М. Бахтина (3) и Л. С. Выготского (*Выготский Л. С. Психология искусства*). От критического усвоения сделанного ОПОЯЗом Бахтин сделал шаг вперед, к структурной поэтике, тогда как упомянутая книга Шкловского может быть во всех отношениях охарактеризована только негативно.

** *Paris J. La mode, la rupture // Change. 4. La mode, l'invention. 1969. P. 167.* Этот же вывод, сделанный еще до знакомства с книгой М. М. Бахтина о Рабле, повторен и в последующей книге: *Paris J. Rabelais au futur. Paris, 1970. P. 117—118*, где в библиографии дается ссылка на книгу Бахтина. Пари, в частности, имел в виду место у Рабле, где совмещение признаков «левый» и «нечетный», восходящее к пифагорейскому отражению древнегреческого мифологического ряда бинарных оппозиций (см.: *Lloyd G. E. R. Polarity and analogy: two types of argumentation in early Greek thought. Cambridge, 1966, ср.: Рожанский И. Д. Анаксагор. М., 1972. С. 14, 170*), переосмыслено в карнавальном духе: «*Si les syllables du nom estoient en nombre impar, soubdain, sans voir les personnes, il les disoit estre maleficiés, borgnes, boiteux, bossus du coust édextre. Si elles estoient en nombre par, du cousté gauche*» // *Rabelais F. Oeuvres. T. 3. Pantagruel. Paris, 1935. P. 26*; в русском переводе Н. М. Любимова: «Если слоги тех или иных имен составляли нечетное число, он, не глядя определял, что эти люди кривы на правый глаз, хромают на правую ногу и горб у них справа. Если же четное, то поражена, мол, у них левая сторона» (*Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. Н. Любимова. М., 1961. С. 480*).

гическую у Леви-Стросса, карнавальную — у Бахтина): перефразируя Леви-Стросса, можно было бы сказать, что карнавальная культура сама сказывается через автора этой книги. Но, помимо этого характерного сочетания строгости концептуальной структурной основы книги и художественного образного языка, соответствующего самому предмету исследования, книги Бахтина и Леви-Стросса обнаруживают много общего в понимании характера функционирования оппозиций в ритуале или карнавале, исторически восходящем к обрядовому действию. Для Леви-Стросса главной целью ритуала и мифа является нахождение промежуточного звена (медиация) между двоичными противоположностями. Структурный анализ амбивалентности «площадного слова» и образа привел Бахтина (независимо от структурной антропологии и раньше, чем ее создателей) к выводу о том, что «карнавальная образ стремится охватить и объединить в себе оба полюса становления или оба члена антитезы: рождение — смерть, юность — старость, верх — низ, лицо — зад, хвала — брань» (8, с. 238). С этой точки зрения Бахтин внимательно изучил различные формы инверсии, переворачивания отношений между низом и верхом — «перемещение иерархического верха в низ» (9, с. 91) в карнавале, в частности, в обряде объявления шута королем или в «*переодевании*, то есть *обновлении* одежд и своего социального образа» (там же; 9, с. 214): «Поэтому в карнавальном образе так много изнанки, так много обратных лиц, так много нарочито нарушенных пропорций. Мы видим это прежде всего в одежде участников. Мужчины переодеваются женщинами и обратно <...>» (9, с. 447). Один из крупнейших представителей структурной антропологии Э. Лич посвятил проблеме карнавала, в частности, средневекового, специальную работу, изданную спустя два десятилетия после завершения М. М. Бахтиным его диссертации о Рабле (1940 г.). В этой работе Лич почти дословно повторяет выводы М. М. Бахтина: по словам Лича, во время карнавалов празднеств «индивид вместо того, чтобы подчеркивать свою социальную личность (social personality) и официальное положение, как бы старается их замаскировать. Мир предстает в маске, формальные правила ортодоксальной (orthodox) жизни забыты <...>» *. Он отмечает «крайнюю форму празднества, в которой участники <...> стараются играть роль, прямо противоположную тому, чем они действительно являются: мужчины выступают в роли женщин, женщины — в роли мужчин, короли становятся

* Leach E. Rethinking anthropology. London, 1961. P. 135.

нищими, слуги — хозяевами» *. Структуру ситуации, в которой меняются местами участники такой пары, как «принц и нищий», примерно в те же годы, когда Бахтин писал свою работу о карнавале, изучил С. М. Эйзенштейн. По его мнению, «эта тема соприкасается с одной из самых глубоко таинственных ситуаций обмена социальными положениями (раб — государь) в обрядах, пола путем переодевания в сатурналиях и даже в историко-политических случаях — таинственная история Ивана Грозного и татарского князька Симеона Бекбулатовича, временно заменявшего царя всея Руси на престоле» **. По признанию самого Эйзенштейна, во второй серии его фильма «Иван Грозный», где Иван сажает на трон Владимира Андреевича, велел нарядить его в царские одежды, «эта ситуация перенесена на смерть Владимира Андреевича <...> Этот обмен одеждой (и местами) стоит в одном ряду с другими обментами одеждой. А основной обмен одеждой — это обмен мужской и женской между мужчинами и женщинами. Карнавальная традиция, разрастающаяся во всепереодевание» ***, была воспроизведена Эйзенштейном в этом

* Ibid. Согласно Личу, инверсия ролей является крайним полюсом по отношению к «формальному» («официальному», в терминах Бахтина) поведению; маскарад занимает промежуточное положение между этими полюсами. Представляется, что в данном случае оказывается возможным установление прямых связей с выводами структурно-функциональной социологической школы, занимающейся преимущественно исследованием социальных ролей, в частности, в ценностном аспекте. Для решения поставленной М. М. Бахтиным диахронической проблемы значимости карнавала в кризисные (переломные) периоды особенно важна гипотеза, по которой находящиеся промежуточных звеньев («медиация») между противоположными социальными ролями в ритуальном действе, представляющем собой источник карнавала, может быть связана с культурными изменениями: *Ross Crumrine N. Ritual drama and culture change // Comparative studies in society and history. Vol. 12. 1970. № 4. P. 361—372* (там же см. о другом типе — традиционном неменяющемся обществе, в которое «встроено» повторяющееся ритуальное действо, как средневековый карнавал).

** *Эйзенштейн С. М. Grundproblem* (архив П. М. Аташевой).

*** Там же. См. также статью автора: *Eisenstein et la linguistique structurale moderne // Cahiers du cinema. 1970. № 220—221*. Почти буквальное совпадение последних строк с мыслями М. М. Бахтина и целый ряд других аналогий, отмеченных выше, представляет интерес с точки зрения типологии идей, возникающих в одних и тех же исторических ситуациях в одно и то же время (при всей полярной противоположности конкретных биографий высказывавших их мыс-

фильме, где сначала дана та карнавальная ситуация, которую Эйзенштейн считал «основной» — исходной: Федор пляшет в женской одежде и в женской маске, за чем следует обмен одеждами между царем и подданным и убийство карнавального царя — Владимира, соответствующее той же традиции, описанной Бахтиным в связи с убийством шутовского царя (9, с. 220, ср. об украшении смеховой жертвы на с. 225). Следует подчеркнуть, что в книге Бахтина указано наличие карнавального элемента в опричнине (9, с. 294), который еще только начинают исследовать историки *. К числу тем, объединяющих труд Бахтина с цитируемыми записями Эйзенштейна, принадлежит и анализ мотива андрогина в связи с идеей двутелости, возникающей благодаря снятию двоичных оппозиций (типа жизнь — смерть, мужской — женский): «События гротескного тела всегда развертываются на границе одного и другого тела, как бы в точке пересечения двух тел: одно тело отдает свою смерть, другое — свое рождение, но они слиты в одном двутелом (в пределе) образе» (9, с. 349). Рисунком Леонардо да Винчи, упоминаемым в этой связи Бахтиным (9, с. 350), навеян рисунок Эйзенштейна «Леонар-

лителей); существенно, разумеется, и сходство первоначальных культурных и научных импульсов (в данном случае психоаналитических), переработанных и преодоленных обоими исследователями. Вместе с тем следует поставить и вопрос о предвосхищении в цитированных трудах разнообразных современных форм карнавала (в частности, happening) и карнавализованного искусства и т. д.

* *Скрынников Р. Г.* Опричный террор // Уч. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1969. С. 162—163. В свете указанных Бахтиным особенностей карнавального отношения к площадному «непубликуемому» слову особый интерес представляет рассказ Пискаревского летописца (см.: Там же. С. 163, примеч. 1) о том, как царь повелел «писати тайно» «срамные слова», произнесенные теми, кто гулял на его пиру, «и наутрея повеле к себе список принести речей их и удивившася о сем, что такие люди разумныя и смиренныя от его царьского синклита, такие слова простые глаголюще <...>», после чего показал им самим эти записи, ср. также представление Ивана Грозного «скоморохом» и превосходным знатоком «скоморошьего дела» в народных песнях и сказках: *Шамбинаго С.* Песни времен Ивана Грозного. Сергиев Посад, 1914. С. 201 (ср. об опричнине в связи с шутовской потехой и трагическим переодеванием: Там же. С. 17, 23, 29, 56—57, 66); ср.: *Веселовский А. Н.* Сказки об Иване Грозном // *Веселовский А. Н.* Собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 16. (впервые напечатано в 1876 г.), где следует отметить мотив переодевания Ивана и характерный для карнавального образа поиск объединения двух полюсов в заданной Грозным задаче: прийти к нему «ни конем, ни пешу, ни в платье и ни нагу».

до» *. Экстатическое соединение в Леонардо да Винчи разных полюсов бинарных оппозиций, о котором Эйзенштейн не раз писал (ссылаясь и на других исследователей) **, в этом рисунке обозначено как пластически, так и символически — древнекитайской спиралью — образом соединения двух противоположных начал (бинарных оппозиций) — *инь* и *ян*.

8. Наиболее яркую параллель всей концепции книги Бахтина и отдельным приводимым в ней иллюстрациям представляет то, как Эйзенштейн исследовал смех над смертью в народных обрядах, воспроизводившихся им и в финале фильма «Que viva México!» ***. Бахтин дал очень глубокое толкование смеха над смертью в народных обрядах, показав, что этот образ принадлежит к числу амбивалентных, в которых соединены оба противоположных полюса (9, с. 444—445). В одной из лучших статей Р. О. Jakobson при анализе старочешской средневековой смеховой мистерии, имеющей общие черты с фарсом «Живые мертвецы», изученным Бахтиным (9, с. 324), делается сходный вывод о роли смеха в ритуальной победе жизни над смертью ****, подсказанный статьей В. Я. Пронпа *****.

* Рисунок воспроизведен в альбоме: *Эйзенштейн С. М. Рисунки разных лет*. М., 1968. Лист 2. О карнавальности мироощущения Леонардо писал Бахтин (9, с. 58); ср. также замечания о Леонардо в связи с проблематикой соединения противоположностей в кн.: *Чичерин Г. Моцарт...*

** См., например: *Эйзенштейн С. М. Режиссура // Избранные произведения*. М., 1966. Т. 4. С. 667 («таков Леонардо в единстве еще одной антитезы <...>»), о древнекитайском символе спирали см.: Там же. С. 653—654 и рис. 1. Подробно тема андрогина развита Эйзенштейном в специальной главе «Grundproblem».

*** См., в частности: *Эйзенштейн С. М. Монтаж // Избранные произведения*. Т. 2. С. 365—366. Сходство с карнавалом в понимании Бахтина видно и в представлении власти (включая мексиканских министров) как карнавального чучела (ср.: 9, с. 231). В искусстве 40-х гг. ожили и некоторые другие гротескные образы, занимавшие в это время Бахтина в его научных трудах, в частности, скульптурная фигура смеющейся старухи (ср.: 9, с. 31) стала образом эпохи для Барлаха.

**** *Jakobson R. Medieval mock mystery (The old Czech Unguentarius) // Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*. Bern, 1958. P. 263. Кроме работы П. Г. Богатырева, цитируемой в этой связи Р. О. Jakobsonом, следует отметить его же статью: *Bogatyrew P. Zur Frage der gemeinsamen Kunstgriffe im altschechischen und im volkstümlichen Theater // Slavische Rundschau, Jahrgang X*. 1938. № 6 (Franz Spina zum Gedächtnis). S. 158—159; *Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства*. М., 1971. С. 154.

***** *Пронпа В. Я. Ритуальный смех в фольклоре // Уч. зап. ЛГУ. № 46*. Л., 1939. Ср. замечания о смехе в мифе в книге ученицы Леви-Стросса:

Если принять то противопоставление «чистого» формализма (точнее, морфологического дескриптивизма) и структурализма, которое было выдвинуто Леви-Строссом в его статье о первой книге Проппа *, то как самого Проппа в его работах 40-х годов, так и Бахтина следует отнести не к формальному, а к структурному направлению в исследовании семантики мифа и ритуала, во многом предвещавшему структурную антропологию. В том же русле шла работа О. М. Фрейденберг ** (законченная в 1927 году), значение которой отмечал М. М. Бахтин (9, с. 62, примеч. 1). Но отличие от ориентации на пралогическое, характерной для О. М. Фрейденберг, как и для школы Марра в целом, и для С. М. Эйзенштейна в «Grundproblem», Бахтин настаивал на длительности пути, отделяющего карнавал от «примитивных» ритуалов (9, с. 306). Это не мешает ему признавать то, что карнавальная традиция, например, у Шекспира, изученного с этой же точки зрения О. М. Фрейденберг и Эйзенштейном, своими корнями уходит в доисторическое прошлое (13, с. 239), т. е. возво-

Guyot M. Les mythes chez les Selk'nam et les Yamana de la Terre de Feu. Paris, 1968.

* См.: *Мелетинский Е. М. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В. Я. Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969. С. 143—144* (там же дальнейшая литература); *Выготский Л. С. Психология искусства... С. 511.*

** В частности, в свете сказанного выше следует отметить четкую формулировку об обмене ролями между царем и рабом, которого затем казнят в сатурналиях: *Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 88; ср. о смехе над смертью: Там же. С. 106* (книга О. М. Фрейденберг обсуждается в записях к «Grundproblem» Эйзенштейна). «Сдвиг», «мотив перевернутых отношений» в античном карнавале тогда же изучался в статье, развивавшей мысли работ Ф. Ф. Зелинского о древнеаттической комедии: *Пиотровский А. Театр Аристофана // Пиотровский А. Театр, кино, жизнь. Л., 1969. С. 178—182* (там же отмечен двоичный характер этих обрядов); В. Б. Шкловский, приводя из этой статьи цитаты, безусловно, представляющие собой наиболее ценную часть соответствующего раздела его книги (*Шкловский В. Б. Тетива... С. 267—268*), не заметил того, что речь идет о явлении, подробно разобранном Бахтиным, которому он почему-то противопоставляет Пиотровского. Из последующих работ, предвосхитивших структурный анализ античного мифа, следует отметить в особенности монографию Я. Э. Голосовкера «Логика античного мифа» (архив Я. Э. Голосовкера), где во многом обнаруживается сходство с методами исследования трансформации группы мифов в «Мифологических» Леви-Стросса (характерно, что Голосовкер занимался также и философской структурой романа Достоевского).

дится к культурным архетипам. Но Бахтина наряду с этой диахронической проблематикой продолжали интересоваться и вопросы синхронного функционального анализа текста, что сближало его с такими учеными, как Г. А. Гуковский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, использовавшими в те же годы свой опыт исследований структуры текста в работах, посвященных истории литературы. Каждый из этих ученых по-своему решал проблему соединения диахронического исследования с синхроническим.

Не случайно в исследовании карнавальской традиции Бахтин стремится проследить ее вплоть до наших дней — до литературных ее отражений, например, у Хэмингуэя (8, с. 215, примеч. 1). Роль цирка, весьма существенная для художественного творчества XX века *, оправдывает и интерес, в недавнее время возникший к цирку у исследователей, применяющих к нему семиотические методы **. В связи с этим следует заметить, что цирк как новейшее продолжение древней карнавальской традиции изучался Бахтиным, сделавшим тонкие наблюдения об «организации балаганного и циркового пространства» в сравнении с театральной и мистериальной сценой (9, с. 383—384), о контрастных парах в балаганной и цирковой комике (9, с. 218, 472). По существу эти пары исторически соответствуют дуальным близнечным парам, воплощающим два ряда двоичных оппозиций (такие пары до сих пор сохраняются и в драматургии, например, в пьесе Беккета «В ожидании Годо»), так же, как «четыре черта», анализируемые Бахтиным (9, с. 353, 289—290), в конечном счете восходят к стражам четырех «сторон света», соотнесенных со стихиями.

Возвращаясь к теме ритуального смеха на похоронах в одной из своих последних статей (11, с. 8), М. М. Бахтин замечает, что «все серьезное должно было иметь и имело циркового дублера. Как в сатурналиях шут дублировал царя, раб — господина, так

* Ср. об этом в статье автора: Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова // *Poetics. Poetyka. Поэтика* II. Warszawa, 1966; и в кн.: *Рудницкий К. И.* Режиссер Мейерхольд. М., 1968. С. 34.

** *Bouissac P. A.* The circus as a multimedia language // *Language sciences*. 1970. № 11 (там же литература); *Ego же.* Pour une sémiotique du cirque // *Sémiotica*. III. 1971. № 4; *Ego же.* Le statut sémiotique de l'affiche de sirque // *Sémiotica*. III. 1971. № 4; *Ego же.* Les avatars du clown // *Sémiotica*. V. 1972. № 3. Предшественником современной науки и здесь оказывается С. М. Эйзенштейн, детально разбирающий основные особенности цирка и причины его воздействия во введении к «Grundproblem» и ряд цирковых мотивов в собственном творчестве в тексте этой книги. Подход Эйзенштейна, как и Бахтина, к этой проблеме является преимущественно диахроническим.

и во всех формах культуры создавались такие же смеховые дублеры» (11, с. 9). «Отзвуки этого смехового параллелизма живы еще и сегодня, например, в довольно обычном дублировании цирковым клоуном серьезных и опасных номеров программы» (11, с. 24), что оказывается сравнимым со «вторым шутовским планом в драмах и комедиях Шекспира» (11, с. 23) и с четвертой драмой у греков (современный пример такого дублирования был разобран также и в работе Р. О. Якобсона).

В книге о Рабле изучены и некоторые другие виды знаковых систем — такие, как игры*, городские «крики» (на примере «криков Парижа»), аналогичные тем звуковым рекламам, которые исследовал на более позднем материале П. Г. Богатырев; характерно, что в этой связи М. М. Бахтин напоминает и о роли звуковых средств в век радио** (9, с. 197). Но особый интерес для общей семиотики и отдельных семиотических дисциплин представляют выводы, сделанные М. М. Бахтиным при исследовании им символики телесных образов как особого языка. Как отмечает сам Бахтин, приложения этих его идей могут быть существенны и для анализа таких знаковых систем, как одежда и мода, танцы (9, с. 349, примеч. 2). Мифологический и ритуальный аспект той же проблемы был намечен им на примере таких образов, как Пуруша в ведийском гимне (9, с. 381), которому можно привести типологические параллели из африканских*** и дру-

* Соответствующая глава книги была в английском переводе включена в сб.: *Game, Play, Literature // Yale French Studies*. 1968. № 41, представляющей собой опыт структурного описания игры в разных аспектах (см. там же, с. 168, высокую оценку трудов М. М. Бахтина). Ср. об игре в связи с книгой Бахтина: *Paris J. Rabelais au futur...; Гуревич А. Я.* Смех в народной культуре Средневековья // *Вопросы литературы*. 1966. № 6. С. 213, где ставится вопрос о соотношении смеха и игры, ср. тезис об игре как «обратном образе» священного, сходный с мыслью Бахтина о «смеховых дублерах»: *Benveniste E.* Le jeu comme structure // *Deucalion*. 1947. № 2. P. 161—167; см. также замечание о роли игры в связи с гротеском в критической статье: *Бахтин Л. М.* Смех Панурга и философия культуры // *Вопросы философии*. 1967. № 12. С. 120.

** Высказанный Бахтиным тезис о большей роли звуковых средств в предшествующие века представляет интерес сопоставить с данными об архаических культурах, ориентированных на звуковые средства коммуникации: *Kilbride P. L., Robbins M. C.* Pictorial depth perception and acculturation among the Baganda // *American anthropologist*. Vol. 71. 1969. № 2. P. 299.

*** *Galame-Griaule G.* *Ethnologie et langage: la parole chez les Dogons*. Paris, 1965 (где с ведийским обнаруживается совпадение вплоть до

гих мифологий; для социологической интерпретации исключительное значение имеет вывод о характере «сочетания расчленения тела с расчленением общества» (9, с. 381), т. е. установление взаимно-однозначных соответствий между «гротескным телом» и системой социальных рангов. Ввиду эволюционного раннего характера языка телесных образов выводы этой части книги представляют большой интерес для диахронической семиотики. Предложенная М. М. Бахтиным типология этих образов может помочь в отыскании многих остающихся темными вопросов, в частности, историко-литературных*. Сама логика движения М. М. Бахтина от постановки рассмотренных выше общесемиотических проблем к конкретным исследованиям семиотических систем этого типа в высокой степени поучительна для современной семиотики, одной из основных задач которой остается разработка общесемиотического набора понятий и соотношений, пригодного для описания разных знаковых систем, в том числе и тех, которые устроены принципиально отлично от естественного языка. М. М. Бахтин является одним из первых исследова-

числа членов гротескного тела: $22 = 21 + 1$). Идея Бахтина об особом понимании границ между телом и миром, высказанная в связи с изучением гротескного тела (9, с. 341—343 и сл.) представляет особый интерес в свете постановки той же проблемы в современной социальной психологии и лингвистике (в частности, при изучении категории неотчуждаемой принадлежности, которая в норме характеризует такие части тела, как нос), ср. особенно близкое к идеям Бахтина объяснение табуирования («непубликуемости») языковых обозначений выделений человеческого тела их амбивалентностью, связанной с промежуточным положением их между телом и миром, т. е. с медиацией между членами бинарной оппозиции: *Leach E. Anthropological aspects of language: animal categories and verbal abuse // New directions in the study of language / Ed. by Lenneberg. Cambridge, Mass., 1964. P. 38.*

* См., например, некоторые примеры, разобранные в статье автора: Об одной параллели к гоголевскому «Вию» // Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971. Как заметил Бахтин (8, с. 210, примеч. 1), «Гоголь еще воспринял существенное непосредственное влияние украинского карнавального фольклора». Тем больший интерес представляет сопоставление усвоенных им карнавальных образов с такими, которые были им созданы по карнавальному типу символов гротескного тела, как «Нос», объясняющийся указанными Бахтиным общими закономерностями (9, с. 343). Ср. также важные для интерпретации образа носа у Гоголя (и других писателей, в частности, у Катутла в стихотворении 13-м его собрания) наблюдения об универсальной символической значимости этого образа (9, с. 97 и особенно 342).

телей знаковых систем, обогатившим и науку о языке благодаря раздвижению ее горизонтов, по-новому освещенных сравнением языка с надъязыковыми (вторичными) моделирующими семиотическими системами. Подобно тому, как согласно изложенным идеям Бахтина многоязычие создает предпосылки науки о языке, а контрастное сравнение разных культур — условия для понимания каждой из них, семиотическое многоязычие эпохи сделало возможным осознание каждой из систем знаков в рамках общей науки о таких системах, одним из создателей которой в современной форме является М. М. Бахтин.

ЦИТИРОВАННЫЕ СТАТЬИ И КНИГИ М. М. БАХТИНА

1. Волошинов В. Н. * Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6.
2. Волошинов В. Н. Фрейдизм. М.; Л., 1927.
3. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928.
4. Волошинов В. Н. Новейшие течения лингвистической мысли на Западе // Литература и марксизм. 1928. Кн. 5.

* Основной текст работ 1—5 и 7 принадлежит М. М. Бахтину. Его ученики В. Н. Волошинов и П. Н. Медведев, под фамилиями которых они были опубликованы, произвели лишь небольшие вставки и изменения отдельных частей (в некоторых случаях, как в (5), и заголовков) этих статей и книг. Принадлежность всех работ одному автору, подтверждаемая свидетельствами очевидцев, явствует из самого текста, как можно убедиться по приводимым цитатам.

Уже после окончания работы над текстом статьи автор получил возможность познакомиться с двумя откликами на французские переводы книг М. М. Бахтина, каждый из которых, в частности, подтверждает необходимость изучения книги «Фрейдизм» для всякого, кто хочет понять всю систему взглядов ученого. Так, замечание К. Фриу (*Frioux C. Bakhtine devant ou derrière nous // Littérature. 1971. № 1. P. 111*) о близости идей Бахтина к мыслям об архетипах Юнга (и, добавим, в еще большей степени — к пониманию жанра как архетипа у таких литературоведов, испытавших влияние Юнга, как Фрай) остается неполным из-за незнания того, как мыслится взаимоотношение коллективной и индивидуальной психики у Бахтина. Это же относится и к наблюдению о возможности психоаналитической интерпретации теории гротескного тела в книге о Рабле (*Gabay S. Rabelais: des années 30 à 1970 // Ibid. P. 118*). В обоих случаях (как и в упомянувшемся выше соответствующем месте предисловия Кристевой, с которой по другим поводам спорит Фриу) Бахтину предлагается вернуться к тому, что было отправной точкой его эволюции в 20-е годы.

5. Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1929. (переиздание: «Janua Linguarum». Series anastatica. 5. Mouton, The Hague; Paris, 1972).

6. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.

7. Волошинов В. Н. Конструкция высказывания // Литературная учеба. 1939. № 3.

8. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963 (перераб. и доп. изд. работы № 6).

9. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

10. Бахтин М. М. Слово о романе // Вопросы литературы. 1965. № 8.

11. Бахтин М. М. Из предыстории романного слова // Уч. зап. Мордовского ун-та. № 61. Саранск, 1967.

12. Бахтин М. М. Эпос и роман // Вопросы литературы. 1970. № 1.

13. Бахтин М. М. Смелее пользоваться возможностями // Новый мир. 1970. № 11.

1970—1973





Клайв ТОМСОН

Диалогическая поэтика Бахтина

Цель данной статьи — предложить некую основу того, что можно назвать «исторической поэтикой диалогизма». Термин «поэтика» не употребляется здесь ни в одном из двух значений, предложенных Цветаном Тодоровым в его «Введении в поэтику» (1981). Эти значения или «подходы» таковы: «Изначально существуют два подхода, которые следует различать при выяснении сущности поэтики: при первом литературный текст рассматривается как самостоятельный объект науки; при втором всякий индивидуальный текст воспринимается как манифестация некой абстрактной структуры»*.

Тодоров называет первый из этих подходов «интерпретацией», а второй — «наукой». Поэтика, с его точки зрения, «ищет не значения имен, но нацелена на познание основных законов порождения любого произведения». Классический структурализм, который Тодоров более не поддерживает (во многом благодаря своему знакомству с трудами Бахтина), возник из лингвистики Соссюра и основывался в первую очередь на понятии кода. Критика Соссюра Бахтиным в *МФЯ* выявила глубинную несовместимость структурной поэтики и поэтики социологической или диалогической. Диалогическая поэтика, связанная с творчеством Бахтина, следовательно, не может иметь ничего общего с идеалистическими предпосылками структуралистской поэтики. Термин «поэтика» будет употребляться в статье как синоним слова «стратегия» (strategy). Причины такого выбора прояснятся в ходе чтения статьи.

* *Todorov Tz. Introduction to Historical Poetics / Transl. from the French by R. Howard. Introd. by P. Brooks (Minneapolis). Univ. of Minnesota Press. Series «Theory and History of Literature». Vol. 1. 1981. P. 3.*

Логично было бы продолжить изучение поэтики диалогизма путем определения понятия «диалогизм». Попытки в этом направлении уже предпринимались *, но результаты показывают, что в этом случае возникает слишком много вопросов относительно понятия, которое сам Бахтин никогда четко не определял. Если мы внимательнее вчитаемся в работы Бахтина, то обнаружим, что первый шаг в его собственной диалогической практике — «разновидность популистской деконструкции», как назвал его Кен Хиршкоп **, — всегда связан с точной стратегией. Главные труды — *ПнД*, *МФЯ*, *ФМЛ* — показывают, как он прежде всего глубоко вводит собственный анализ в контекст идеологических посылок и аргументов своих оппонентов. Такая полемическая стратегия являла собой способ наделения голосом оппонента, чтобы дать тому возможность выразить свою позицию. Полемика принципиально не была направлена на нивелировку голоса противника.

Здесь предлагается, чтобы диалогическая стратегия изучения культуры имитировала диалогическую практику Бахтина. Одним из способов достичь этого могла бы стать попытка рассмотреть интерпретацию Бахтина теми, у кого он вызвал интерес. Как нам кажется, сейчас Бахтин и его деятельность в основном становятся объектами стратегии ограничения (containment), если подхватить фразу, отчеканенную Фредриком Джеймсоном в «*The Political Unconscious*». Ограничение или замкнутость ведет к отрицанию наиболее оригинальных и радикальных аспектов бахтинской мысли. Позицию, которую отстаивает эта работа, можно рассматривать лишь как подступы к созданию исторической поэтики диалогизма. Но если нам удастся показать, насколько важна постановка вопроса о том, как и почему частное культурологическое высказывание (в данном случае — Бахтина) стало таковым, каково оно есть, мы извлечем урок, который поможет нам заложить основу критического дискурса, предварительно (условно) называемого исторической поэтикой диалогизма.

Во-первых, необходимо упомянуть о двух противоречащих друг другу вопросах в бахтиноведении:

1) Знаменитый вопрос об авторстве, являющийся объектом нескольких исследований, начиная с 1973 года, когда Вяч. Вс. Иванов заявил, что некоторые труды, опубликованные в 20-е и 30-е годы под именами *Валентин Волошинов* и *Павел Медведев*, были фактически созданы Бахтиным.

* См.: *Man Paul de. Dialogism // Poetics Today. 1983. 4. i. P. 99—107.*

** *Hirschkop K. Bakhtin, Discourse and Democracy // New left Review. 1986. 160 (November/December). P. 93.*

2) Вопрос, который начал обсуждаться недавно, — под каким углом зрения следует рассматривать деятельность Бахтина: как неуклонное развитие определенного корпуса идей или же как цепь резких и неожиданных перемен и поворотов? Оба вопроса, конечно же, внутренне связаны между собой, хотя в литературе о Бахтине они обычно рассматриваются отдельно.

Я не ставлю своей целью разрешить эти вопросы, но скорее пытаюсь использовать то, что стоит за ними, для тех из нас, кто хочет добраться до сути стратегии ограничения (*containment*). Моя задача становится вдвое сложнее. Сосредотачиваясь на вопросе об авторстве и на оппозиции «континуальность V дискретность» («*continuity versus reversal*») применительно к деятельности Бахтина, я считаю необходимым выяснить, как воспринята эта деятельность. Я утверждаю, что данные вопросы — разновидности вопросов, лежащих в основе собственно критической теории Бахтина. Диалогическое наделение голосом чужого слова есть политический акт освоения, и Бахтин посвятил значительную часть своей жизни описанию именно данного явления. Если обратиться к критической литературе о Бахтине, вышедшей за последние двадцать лет, мы увидим, что данный вопрос обсуждался редко, а если и обсуждался, то это не приводило к серьезным выводам. Например, когда заходит речь о «*du bon usage de Bakhtin*», подразумевается и правильное, и ошибочное использование бахтинских понятий. Такой подход может вылиться лишь в пустые дискуссии элементарного толка, так как подразумевает, что карнавализация, полифонический роман и т. п. могут получить школярские дефиниции. Более важно обнаружить различные стратегии и подходы, присутствующие в тех работах, где цитируется Бахтин. Иными словами, мы должны искать ответ на вопрос: кто использует Бахтина и с какой целью?

Что умиляет в дебатах, которые продолжают бушевать вокруг вопроса об авторстве, так это степень страстности, демонстрируемой теми, кто занимает противоположные точки зрения. Наиболее свежий пример таких противоречий имел место в «*Slavic and East European Journal*» (весна 1986). Гэри Сол Морсон и А. Р. Титанюк утверждают, что безусловность аргументации в пользу единого авторства спорных текстов вряд ли может считаться раз и навсегда доказанной*. Катарина Кларк и Майкл Холквист, напротив, доказывают, что как внешние, так и внутрен-

* На Третьей Международной Бахтинской конференции, состоявшейся в Иерусалиме в июне 1987 г., Ладислав Матейка отстаивал эту же точку зрения.

ние признаки обсуждаемых текстов указывают на Бахтина как на единственного автора. Суть проблемы несколько глубже, чем кажется на первый взгляд. Полемика имеет отношение не только к вопросу о том, кто прав или не прав при рассмотрении столь трудной текстологической задачи. Она касается главной проблемы — проблемы функции автора, к которой М. Фуко обращается в статье, озаглавленной «What is an author?»*. Фуко, рассматривающий функцию автора как порождение «юридической и общественной системы» и как результат «ряда специфических и сложных операций», помогает нам понять, что споры об авторстве в бахтинистике пока ведутся на позитивистском и эмпирическом уровне. Титанюк, принимающий постоянное и активное участие в обсуждении вопроса об авторстве, кажется, мог бы подписаться под мнением, согласно которому автор есть сущностное психологическое единство, в конечном счете гарантирующее аутентичность текстов. Это мнение оказало известное влияние на бахтиноведение. Например, многие критики чувствуют необходимость начинать свои статьи с оговорок. Эти оговорки принимают вид кратких заявлений о том, что имя «Бахтин» будет употребляться в качестве некоего обозначаемого, за которым стоит понятие «Бахтин, Волошинов, Медведев». Это кажется странным в том смысле, что подобных оговорок можно было бы ждать от критика, имеющего дело с литературным текстом. Наследство, доставшееся нам от XIX века и считающееся «литературной традицией», все еще лежит тяжким грузом на плечах многих, когда речь заходит о произведениях художественной литературы, но почему оно должно переноситься в сферу теоретических работ, таких, как бахтинские? Неужто в самом деле важно, человек под фамилией Бахтин или под фамилией Волошинов написал работу *МФЯ*? Я бы сказал, что нет, но упорство в том, что это важно, конечно, облегчает задачу причисления работ бахтинской школы по аналогии к лагерю традиционной гуманитарии путем расширения понятия. Стало быть, спор об авторстве симптоматичен, ибо представляет более широкий диапазон борьбы, анализ которой позволяет увидеть атрибутивные стратегии (appropriative strategies) по отношению к произведению — стратегии, которые опираются на четкую идеологию, трактующую писателя как индивидуального творца. В атрибутивной стратегии как бы заложен эффект переноса, когда дело касается приложения бахтинских идей там, где *индивидуальное* рассматривается как первич-

* *Foucault M. What is an autor? / Ed. Josue V. Harrari // Textual Strategies (Ithaca N. Y.). 1979. P. 141—160.*

ная, «реальная» категория, в то время как *социальное* является категорией вторичной и несущественной *. Другой эффект данной стратегии заключается в том, что внимание фокусируется на текстологической проблеме и при этом затемняются прочие — более важные.

Второй спорный вопрос в бахтиноведении, который также обсуждается почти исключительно учеными-славистами, — каким образом и насколько тесно связано развитие идей Бахтина с его жизненным путем. Тодоров, например, занимает такую позицию: «С первой и до последней работы (Бахтина), с 1922 по 1974 г., его мышление оставалось по существу неизменным» **. Эта мысль утверждается Тодоровым всюду: «Творческая активность Бахтина охватывает период более чем 50 лет, с русской революции и до его кончины в 1975 году. Но небывалая стабильность его принципиальных воззрений дает возможность определить в целом его историческое место» ***.

Позиция Кларк и Холквиста, не столь четкая, но тем не менее сходная, такова: «Наш тезис — бахтинская индивидуальность ощущается непрерывно. Проблема же состоит в том, как это проследить, не совершая большего насилия над очевидными переменами в судьбе Бахтина, чем совершается *всякий раз* при провозглашении его идентичности самому себе. Мы продолжаем прорабатывать один ответ — целостность надо искать *в вопросах*, задаваемых Бахтиным на протяжении многих лет. По нашему мнению, они скорее могут служить различительной моделью, чем ошеломляющее различие ответов, которые он предлагал в разные периоды своей долгой жизни» ****.

Противоположное мнение отказывается отдавать континуальности предпочтение перед дискретностью и указывает на решающий перерыв в развитии мысли Бахтина. Этот перерыв может быть отнесен к концу так называемого неокантианского периода в жизни Бахтина — приблизительно к 1925 году. Вот каково мнение Гэри Сола Морсона: «Я верю, что наиболее интересная и

* Наиболее полное и убедительное исследование данного явления представляют собой статьи Кеннета Хиршкопа (См.: *Hirschkop K.* Op. cit.; *Hirschkop K.* A Critical Response to the Forum on Mikhail Bakhtin // *Critical Inquiry*. 1985. 11. iv (June). P. 672—678.

** *Todorov Tz.* Mikhail Bakhtin: le principe dialogique, suivi de: *Ecrits du Cercle de Bakhtin*. Paris, 1981. P. 25.

*** *Vers une tradition dialogique. Entretien avec Tzvetan Todorov* // *Esprit*. 1984. 7—8 (July—August). P. 99.

**** *Clark K., Holquist M.* Continuing Dialogue // *Slavic and East European Journal*. 1986. 30. i. P. 101. Курсив К. Кларк и М. Холквиста.

новаторская деятельность Бахтина связана как раз с тем обстоятельством, что он значительно перерос свое неокантианское происхождение. ... Там, где Холквист видит единый текст, мы видим радикальный разрыв» *. Сходную точку зрения выражает Скотт Фрайснер: «Нас не должна вводить в заблуждение кажущаяся последовательность бахтинских построений. Да, это *повтор*, но всякий раз *отличный* от предыдущего. Разве не ошибочно обходить вниманием перемены и повороты в судьбе Бахтина?» **.

В данном случае, как и в вопросе об авторстве, мне не представляется важным — можно ли разрешить проблему «континуальность V дискретность» с этой точки зрения. Более плодотворно подчеркнуть, что вопрос, сформулированный в терминах бинарных оппозиций (континуальность/дискретность) замыкает нас на споре, имеющем лишь два возможных разрешения. Преимущество здесь, похоже, будет отдано в риторических целях более устоявшемуся и более эластичному из двух мнений — континуальности. Результат такого предпочтения состоит в том, что единство пишущего субъекта, стоящего за текстом, будет сохраняться, а противоречия или проблемы мышления Бахтина отойдут на второй план. Эта тенденция опять же переходит в практические штудии, где *индивидуальное* как аналитическая категория получает первенство над категорией *социального*.

С целью проиллюстрировать иной подход к эволюции бахтинских идей мы можем сравнить написанное им в разные моменты жизни. Но прежде чем обсуждать такое сопоставление, я, чтобы расставить акценты, вновь процитирую Мишеля Фуко, который разрушает представление об авторе, распространенное в современной критике, следующим образом: «Современная литературная критика даже тогда, когда — как это уже стало обычным — не имеет дела с атрибутированием, все еще определяет автора по-прежнему... Автор есть первопричина определенной единицы письма; все различия представляются разрешимыми, по крайней мере отчасти, исходя из принципов эволюции, развития или влияния. Автор также нужен для разрешения противоречий, которые могут возникнуть в ряде текстов: должна быть точка — на определенном уровне его мышления или чувств, осознаваемых или бессознательных, — в которой противоречия разрешаются,

* Morson G. S. The Baxtin Industry // Slavic and East European Journal. 1986. 30. i. P. 86.

** Freisner Sc. Review of «Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle» by T. Todorov // Rubicon. 1985. 5. P. 156.

где несовместимые элементы наконец объединяются либо располагаются вокруг фундаментального или генетического противоречия. Наконец, автор отчасти является источником экспрессии, что в более или менее завершенном виде представлено с одинаковой степенью достоверности и обоснованности в произведениях, набросках, письмах, отрывках и т. п.»*.

Альтернатива определению автора, данному Фуко, конечно, возможна, но только в том случае, если мы позволим текстам говорить самим за себя.

Два ряда бахтинских текстов, которые чаще всего сравнивались между собой, включают фрагменты из его очень раннего большого исследования «Автор и герой в эстетической деятельности» (написано в начале 20-х годов) и несколько статей, написанных ближе к концу его жизни: «Ответ на вопрос редакции “Нового мира”» (1971); «Проблема речевых жанров» (1952—1953); «Проблема текста» (1959—1961); «Из заметок 1970—1971 гг.»; «К методологии гуманитарных наук» (1974 — последняя, предсмертная работа Бахтина). Как Тодоров, так и Холквист отмечали похожесть бахтинской манеры письма в эти два периода. Холквист говорит об этом в рассуждении о новомирской статье: «Бахтинская программа для исследователей (в данном эссе) — это по существу программа, которая организовывала его собственную работу в течение более 50 лет... Специфический путь, который Бахтин избирает в этом эссе для анализа культуры, драматизирует сверхъестественную целостность его долгой жизни, одновременно высвечивая разнообразие и различие этапов его судьбы. Например, упор на открытости, незавершенности, который характерен для его наиболее ранних работ, все еще ощутим и здесь...»

В другом месте Майкл Холквист высказывает предположение, что общим элементом как в ранних, так и в поздних работах Бахтина является возвращение к метафизическим вопросам. Но если пристальнее вчитаться в исследование «Автор и герой в эстетической деятельности», например, в раздел, озаглавленный «Временное целое героя», то обнаружится, что Бахтин недвусмысленно заявляет, что его не интересуют проблемы метафизики: «Мы не касаемся здесь религиозно-метафизической проблемы (метафизика может быть только религиозной), но не подлежит сомнению, что проблема бессмертия касается именно души, а не духа, того индивидуального и ценностного целого протекающей во времени внутренней жизни, которое переживается нами в другом,

* *Foucault M. Op. cit. P. 150.*

которое описывается и изображается в искусстве словом, красками, звуком души, лежащей в одном ценностном плане с внешним телом другого и не разъединимой с ним в момент смерти и бессмертия (воскресение во плоти)» (ВЛЭ, 89). То есть приведенная цитата ставит под сомнение обоснованность ссылок на метафизический характер наиболее ранней работы Бахтина.

Очевидно, что эссе «Автор и герой в эстетической деятельности» и пять работ, написанных в 1960—1970 годы, относятся к философскому типу исследования (пожалуй, это можно сказать обо всех трудах Бахтина), но существенное различие их состоит в том, что ранние работы связаны в первую очередь с развитием эстетических категорий, а поздние эссе трактуют эпистемологические вопросы. Эти области философии имеют разные исторически сложившиеся традиции, и, стало быть, их аналитические категории тоже отличаются друг от друга. В ранних работах на первый план выходит задача исследования того, как индивид (с точки зрения своего индивидуального сознания) приходит к установлению системы ценностей. Различия появляются по мере того, как мысль Бахтина совершает челночные рейды от рамок литературного анализа к более общему, абстрактному и аксиологическому кругу категорий, в котором понятие «литературный» (как независимая категория) исчезает. Одним из ключевых терминов (если не основным) в поздних работах становится, по контрасту, «понимание». Бахтин старается продемонстрировать, каким образом мы, как социальные существа (можно сослаться, например, на «социальный смех») в контексте нашей культуры, приходим к узнаванию и пониманию других культур. Переход от способа мышления, согласно которому индивидуальное является уместной категорией, к иному, при котором индивидуальное исчезает в пользу социального и культурного, представляет собой радикальную переменную в трудах Бахтина.

Кроме того, в ранней работе оппозиция «внутренний/внешний» («inside/outside») утверждается как основная характеристика, формирующая способ осознания индивидом своего отношения к миру. Данная оппозиция исчезает в поздней работе, на которую мы ссылаемся. В исследовании «Автор и герой в эстетической деятельности» внешнее пространственное тело противопоставлено внутреннему временному существованию (душе) индивида. В поздней работе это различие предается забвению и предлагается программа исследования времени и пространства при помощи новой категории — хронотопа, что обсуждается в статье «Из заметок 1970—1971 гг.».

В ранней работе развивается концепция открытости и незавершенности восприятия индивидом самого себя через другого. Те же термины вновь возникают в поздних работах, однако здесь (особенно в эссе «Проблема речевых жанров») имеет место ссылка на открытость высказывания. Иными словами, использование категории незавершенности в ранних и поздних трудах имеет чисто внешнее сходство. Термины одни и те же, но семантические территории, охватываемые ими, различны. Разработка Бахтиным диалогического дискурса начинается с того момента, когда в середине 20-х годов он отказывается от индивидуалистических категорий и приступает к развитию социальной теории языка.

Предложенное мной краткое сравнение бахтинских работ раннего и позднего периодов позволяет предположить, что, казалось бы, прочно усвоенное представление о непрерывном характере (*continuity*) его идей должно быть поставлено под вопрос. Взгляд на эволюцию Бахтина, при котором учитываются в равной мере и повтор, и различие и не отдается предпочтение ни тому, ни другому, создает возможность более полного проникновения в его идеи. Урок, вынесенный из нашего рассуждения о различии между ранними и поздними работами Бахтина, может быть лучше усвоен, если внимательно присмотреться к тому, каким образом Бахтин говорит о *диалогизме* в «Слове в романе» — большой работе, относящейся к 1934—1935 гг. Этот термин обозначает *одновременно* полемическую и аналитическую категорию, используемую при изучении специфического жанра — романа. Такое различие должно быть сохранено в диалогической поэтике. Пространный начальный раздел «Слова в романе» отводится на ступлению на то, что Бахтин называет «современной стилистикой» и служит иллюстрацией диалогизма как полемики: «[В современной стилистике] стиль понимается в духе Соссюра — как индивидуализация общего языка (в смысле системы общих языковых норм). Стилистика при этом превращается или в своеобразную лингвистику индивидуальных языков, или в лингвистику высказывания» (*ВЛЭ*, 77). Бахтин дает «современной стилистике» возможность высказаться, а затем переходит к радикальной деконструкции ее позиций. В этом смысле его подход может рассматриваться как пример полемики. Будь то *ПнД* или *МФЯ*, стратегия остается неизменной. Он разбивает монологические построения своих оппонентов. Монологические построения основываются на многообразии пресуппозиций, что осуждается Бахтиным: различия между литературными и нелитературными, между «официальными» (каноническими) и «неофициальными» жанрами являют собой два примера таких пре-

суппозиций. В «Слове в романе» исследуется рыцарский роман в средневековой литературе и выявляется, что он «контаминирован», в противоположность тому, что внушали нам историки литературы, из высказываний повседневной жизни: «Слово в романе строится в непрерывном взаимодействии со словом жизни. Прозаический рыцарский роман противопоставляет себя “низкому”, “вульгарному” разноречию во всех областях жизни и выдвигает в противовес ему свое специфически-идеализированное — “облагороженное” слово» (ВЛЭ, 195). Настаивать на абсолютном различии между рыцарским романом и прочими, «менее благородными» жанрами — значит давать дорогу авторитарному монологическому слову. Интегрирующей частью бахтинской диалогической практики, провозглашающей тип диалогического слова, является полемический метод. К нему следует относиться серьезнее, нежели к просто полемическому стилю, от которого так удобно отмахиваться многим критикам как от очередного примера бахтинского эксцентризма.

Диалогизм как аналитическая категория основывается на оппозиции между диалогическим и монологическим. Диалогическая поэтика должна сохранять эту оппозицию вместо того, чтобы вытеснить монологическое как одну из разновидностей кратковременного нарушения или извращения диалогического. Монологическое и диалогическое — это не два разных ранга слова; они также не являются частью пространного континуума, в котором различие между ними может быть определено в терминах степени. Диалогическое помимо всего прочего является выражением социального, как говорит Бахтин в «Слове в романе». Индивидуальное — категория нерелевантная: «Говорящий человек в романе — существенно социальный человек, исторически конкретный и определенный, и его слово — социальный язык (хотя и в зачатке), а не индивидуальный диалект» (ВЛЭ, 146). Диалогическое слово представляет собой сцену постоянного конфликта: «Роман строится не на отвлеченно-смысловых разногласиях и не на чисто сюжетных коллизиях, а на конкретной социальной разноречивости. Поэтому и та полнота воплощенных точек зрения, к которой стремится роман, не есть логическая, систематическая, чисто смысловая полнота возможных точек зрения; нет, это историческая и конкретная полнота действительных социально-диалогических языков, вступивших в данную эпоху во взаимодействие, принадлежащих к одному становящемуся противоречивому единству» (ВЛЭ, 223).

В порядке заключения и обобщения мне хотелось бы сказать следующее: историческая поэтика диалогизма должна считать

своей первейшей задачей выявление и нейтрализацию таких монологических стратегий, которые, как показывает Бахтин, стремятся зажимать или оттеснять на периферию другие виды слова и находят ценностное исключительное в сфере индивидуального. Диалогическая поэтика должна помнить, что диалогизм как теоретический термин обозначает главную ценность языковой и культурной практики, которая включает в себя в некотором глубинном смысле монологическое. Следовательно, в диалог пора включать, как показал Кеннет Хиршкоп, не только разговор, при котором происходит свободный обмен мнениями, но также вопросы силового давления в культуре (questions of cultural oppression and power).

1989

Перевод А. Махова и Г. Шелогуровой



**СУДЬБА ИДЕЙ:
КАРНАВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА**



СТЕНОГРАММА ЗАСЕДАНИЯ Ученого совета Института мировой литературы им. А. М. Горького

Защита диссертации тов. Бахтиным
на тему «Рабле в истории реализма».
15 ноября 1946 г.

Тов. Шишмарев:

Товарищи, заседание Ученого совета считаю открытым. Сейчас мы должны заслушать диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук диссертанта Бахтина М. М. на тему «Рабле в истории реализма». Официальными оппонентами являются доктора филологических наук тт. Смирнов, Нусинов и Дживелегов.

(Оглашаются документы, касающиеся диссертанта.)

Какие будут вопросы и замечания? Разрешите перейти к заслушиванию вступительного слова диссертанта.

Тов. Бахтин М. М.:

Я не буду затруднять внимания высокого собрания изложением моей диссертации, она довольно велика. Я представил довольно подробные тезисы¹, но даже эти тезисы занимают 20 страниц, и в них, конечно, в очень абстрактной форме, я мог охватить только часть содержания моей работы. Поэтому по существу своей концепции я не буду говорить, но я должен дать некоторые пояснения к особенностям моей работы.

Это монография, но монография не совсем обычная. На многие вопросы, на которые привыкли ждать ответа во всякой монографии, в этой книге найти ответа нельзя. В частности, вопросы биографии Рабле, вопросы творческой истории его романа — эти вопросы в моей работе не освещены. Работа и по плану, и по построению довольно резко отличается от обычных работ.

Работал я над нею свыше 10 лет. И вот сама продолжительность уже сказалась в особенностях ее характера.

Дело в том, что Рабле первоначально, когда я приступил к этой работе, не был для меня самоцелью. Я работаю в течение очень многих лет над теорией, историей романа. И вот здесь, в этой работе, я встретился с явлением, что большинство литературоведческих понятий и теоретически, и исторически совершенно не адекватно роману. Роман никак не укладывается в прокрустово ложе и не только теоретического, но и исторического литературоведения. Я столкнулся с целым рядом форм, таких явлений мирового романа на античной стадии его развития, как «Гиппократов роман», «Клементины»², — это совершенно не изучено. Даже в больших монографиях о романе, специальных монографиях о романе можно не встретить даже названия таких произведений, как, скажем, «Гиппократов роман» или «Клементины». Достаточно назвать любой известный курс по истории романа, «Клементинам» уделяется там несколько страниц, но «Гиппократов роман» даже не упоминается, и как раз в исследованиях по античному роману эти произведения игнорируются совершенно или вовсе не упоминаются, даже в истории античного романа не упоминается «Гиппократов роман».

Я упоминаю об этой форме романа. Это не случайно. Как раз наиболее второстепенные произведения, понятные с точки зрения существующих теоретических, исторических положений, освещаются очень подробно и детально, а эти произведения нет.

И вот в процессе моих работ над теорией и историей романа я пришел к выводу, который здесь в очень общей форме сформулировал. Литературоведение, и историческое, и теоретическое, в основном ориентировалось на то, что я называю классической формой в литературе, то есть формой готового, завершенного бытия, между тем как в литературе, в особенности в неофициальной, малоизвестной, анонимной, народной, полународной литературе господствуют совершенно иные формы, именно формы, которые я уже назову гротескными формами.

Такие формы, главная цель которых заключается в том, чтобы как-то уловить бытие в его становлении, неготовности, незавершенности, притом принципиальной неготовности, принципиальной незавершенности и неразрешимости. Вот что пытаются уловить эти формы. Поэтому они противоречивы и двойственны. Они не укладываются в те каноны, которые сложились на основании изучения классической литературы и истории литературы. Они в основном ориентируются на классическую античность, куда не могут войти ни «Гиппократов роман», ни интересный для

истории роман «Клементины». В частности, это замечательная форма, форма сатиры, которая одна способна объяснить целый ряд выдающихся явлений в истории романов последующих веков, совершенно не изученных. И можно пересчитать по пальцам количество страниц, посвященных истории этого своеобразного жанра, в то время как у нас завершителем его тысячелетних традиций является Достоевский. Во всей литературе о Достоевском мне не пришлось больше встретить таких вещей, как «Бобок» и «Сон простого человека». Это произведение, с точностью повторяющее все технические особенности этого жанра³.

Когда я на материале, изученном мною, подошел к Достоевскому, я был поражен, как он сумел воссоздать этот замечательный жанр. Это касается чисто исторической стороны, и я вдался в эту область, почти совершенно неизученную. И когда я по этой области блуждал, я натолкнулся на Рабле, в котором этот мир незаконченного, незавершенного бытия, мир гротескных форм очень последовательно раскрыт, раскрыт на стыке двух веков — нашего, современного сознания и того, прошлого, продолжением, развитием и завершением которого является его роман.

Поэтому, в известной мере, его роман может послужить ключом к этому миру гротескной формы. Это темный для нас мир дан почти на пороге нашего, современного сознания. Язык Рабле — это, одновременно, и наш язык, и язык средневековой площади. За этой средневековой площадью я слышу темный язык римской сатурналии. От римской сатурналии до средневековой площади и площади Возрождения и Рабле тянется единая традиция особой формы неготового, незавершенного бытия. Эта традиция реализуется прежде всего в громадной, грандиозной средневековой, анонимной, полународной и народной традиции, так называемой народно-праздничной традиции, которая современному человеку известна только в форме карнавала, — наиболее изученной форме. Но карнавал — это только наиболее дошедший до нас кусочек грандиозного, очень сложного и интересного мира — народно-праздничной формы. Эти народно-праздничные формы, гротескные образы, они живы и по сегодня. Они живут в искаженной форме. Но достаточно выйти на улицу, чтобы в уличной площадной речи услышать на каждом шагу эти гротескные формы.

Вы слышите на каждом шагу совершенно особые речевые формы, всякого рода брань, непристойности и т. д. — все это, конечно, как это ни странно звучит, осколки, которые сохраняются и живут в разговоре, того громадного мира, который раскрывается полной силой в Рабле, ибо Рабле — это наиболее полный, а

главное наиболее ясный и понятный для нас выразитель этого мира. Я решил сделать его предметом моего специального исследования, но он все же не стал моим героем. Он был для меня лишь наиболее ясным и понятным выразителем этого мира. Так что герой моей монографии является не Рабле, а эти народные, празднично-гротескные формы, но традиции, показанные, освещенные для нас в творчестве Рабле.

Когда я приступил к изучению Рабле с этой точки зрения, то мне пришлось на каждом шагу поднимать целину. Вот в этой работе, которую я имел честь представить, по моим подсчетам, не менее 50% привлеченного материала ни в одной работе о Рабле не фигурирует. Мне пришлось обратиться к совершенно другому материалу, который обычно в связи с изучением Рабле не привлекался.

Всякий, кто знаком с раблеистской литературой, вероятно, у него всегда такое впечатление: читает раблеистскую литературу — все конкретно, понятно, ясно, все хорошо, читает Рабле — совершенно другое. Раблеистская литература, в сущности, поясняет нам только обертоны Рабле, основные тоны и, прежде всего, мелодия Рабле никак в этой раблеистской литературе не освещалась, эта мелодия гротескных образов, эта мелодия принципиально незавершенная, это своеобразный образ тела Рабле, это двутелость, тело дано как незавершенное, из него выпирает другое тело. Два тела — одно умирает, другое рождается. Это мир совершенно своеобразный. Раблеисты освещают только поверхностную сторону, только то, что укладывается в прокрустово ложе, но не в понятия исторические, философские, которые ориентированы на гротескный тип.

И для того чтобы эту основную мелодию Рабле расшифровать, мне пришлось обратиться к литературе средних веков. Известна также точка зрения, что Рабле — писатель средневековый, но, конечно, это касалось совершенно другой стороны его творчества. Для меня выдвигалась эта анонимная литература средних веков, латинские пародии — это целый грандиозный мир, это такая книга по своим объемам, которой я мог охватить ничтожный участок и участок, который оказался случайно филологически обработанным, и мне в условиях настоящей жизни — я не мог выехать за границу — доступно было сравнительно немного, то, что опубликовано. Многие рукописи, нужные и важные, остались за пределами моего понимания. И здесь сложилась определенная концепция, возбудившая глубокий интерес.

Для характеристики значения этих вопросов, — так мне кажется я понял в своей книге, — укажу на совсем недавнее. Тре-

тшего дня я познакомился со вторым томом «Средние века» издания Академии наук. Там есть замечательная по материалу статья Фортунатова, посвященная «Виргилиус Морус Грамматикус». Он правильно указывает, что о «Виргилиус Морус Грамматикус» он не нашел нигде упоминания. Моя книга о Рабле была написана и издана 5—6 лет тому назад, там целая страница посвящена «Виргилиус Морус Грамматикус». В этом томе много материала, но вывод такой: там отражена серьезная жизнь школы на переходе от античности к средневековью, — что это проблема серьезная, что это 12 латинских языков, что все дебаты, которые велись по поводу различных форм, они велись не всеми, и наиболее интересные споры велись от лица звательного падежа. И весь этот материал о том, что происходило, здесь мы имеем, как, например, «Виргилиус Морус Грамматикус», как великолепные сатурналии, игра с грамматической формой и грамматикой Пимата — это тянется через все средневековье, и в жизни школы на Западе живет до сих пор. И до сих пор падежам придают всевозможные грамматические значения. В большинстве случаев это имеется в каждой средней школе на Западе, и эта традиция тянется отсюда. Не школа. Не школа, как она была на рубеже античности, а веселая игра сатурналии, именно грамматика Пимата. Вот, что представляет собой этот небольшой трактат⁴. Такими, совершенно неизвестными произведениями на них проливается свет правильного понимания традиции. Если мы включим это произведение не в традицию, — серьезную традицию, а в гротескную (литературу), — то это Библия и т. д. Здесь раскроется подлинное значение таких произведений этого мира, совершенно неизученных. Как можно играть с этим, последовательно затрачивая грандиозную эрудицию, играть с наукой — это будет понятно только с точки зрения изучения традиций сатурналии и карнавала, смеха монашеского средневековья. Эту традицию мне пришлось проследить. Конечно, я выполнил эту работу далеко не достаточно. Многие материалы не удалось достать. Я уголочек протоптал немножко, но далеко не пошел.

Со времени окончания моей книги прошло шесть лет. Я кончил ее и сдал сюда еще в 1940 году, весной 1940 года. Но вот дальнейшая работа моя убеждает, что значение этих форм велико, гораздо больше, чем казалось тогда, когда писал. Я встретился с этими формами в русской литературе, с явлениями того своеобразного смеха я встретился в русской литературе. Этот смех звучал не только на Палатинском холме, на холме святой Женевьевы, он звучал на Киевских горах, веселая монашеская игра — она была в Печерской лавре — ризус пасхалис, и традиции этого сме-

ха я ясно прошупываю в наших летописях, в наших проповедях. Я занят вопросом изучения традиций гоголевского смеха. Она прямо ведет через бурсацкий смех к специфическим особенностям гоголевского смеха.

Поэтому я так сузил тему, поэтому моя монография о Рабле не удовлетворит того, кто ищет полной картины, биографии и именно места Рабле в его ближайшем временном контексте, во французском Ренессансе в XVI веке во Франции — здесь моя монография не удовлетворит. Этот вопрос как раз очень хорошо разработан в современной литературе, в особенности в трудах Абея Лефрана, — здесь представлена прекрасно разработанная биография. Здесь я в наших условиях, будучи оторван от западных книгохранилищ, я мог бы только компилировать. Поэтому этот вопрос я совсем оставил, но зато роль этой традиции в моей работе удалось отразить. Вот она — эта традиция — является героем моей монографии, как я уже сказал.

Конечно, я отлично понимаю, что в моей работе новой, где мне приходилось в большинстве случаев поднимать целину, много слов — это я знаю, много такого, что представляется даже, может парадоксальным, в частности, моя концепция гротескного тела, двутелости, те далеко идущие выводы о том, что первоначально древнейшим образом человеческого тела это была двутелость, своеобразно раскрытое мною у Рабле сочетание похвалы и брани в одном слове. Слово, стиль работы определенный раскрывает неготовый, становящийся мир. К черту его и да здравствует... Это своеобразная похвала и брань, площадная брань и площадная похвала, в которой разобраться смог, когда проследил традицию. Это лишь раскрыло для меня очень древнее явление образного слова. Наша история литературы начинается с того, когда панегирик — хвала и сатира — брань разделились, когда за ними закрепился определенный объект. А Рабле раскрывает ту стадию, когда хвала и брань были адресованы ко всему и тому же условному.

Все эти моменты — я их, кажется, подкрепил таким большим материалом, но в такой абстрактной формулировке они могут показаться парадоксальной фантазией и гипотезой.

Но мне кажется, что все же даже тот материал, который я сумел дать, что это, во всяком случае, нечто заслуживающее внимания и дальнейшего изучения. При спорности отдельных положений, в одном я все-таки убежден, — может, не сделанным делом является результат моей работы, — но, по крайней мере, может быть, я сумел доказать, что здесь есть дело, что эта область исследования очень важна, очень интересна, что надо ею заняться

ся. И если я сумел моих читателей убедить в том, что над этим надо задуматься, что в этой области надо продолжать искания, — этого для меня будет достаточно. Тот, кто сильнее, тот, кто лучше меня вооружен, тот сделает больше в работе над этим материалом. Я сделал очень немного, но если я сумел заинтересовать этим миром и показать его значение, то я считаю свою задачу выполненной.

Председатель:

Слово предоставляется официальному оппоненту профессору А. А. Смирнову.

Проф. Смирнов (читает):

Критическая литература о Рабле на русском языке необычайно бедна. Существует только: 1) замечательная для своего времени, но сейчас очень устаревшая, 70-летней давности статья академика А. Н. Веселовского, 2) популярная, ничтожная в научном отношении брошюра Фохта (1914 г.), 3) две-три статьи чисто осведомительного или справочного характера, вышедшие в советское время. Что касается западноевропейской литературы о Рабле, то тут за последние лет 30 появилось очень много ценных трудов, посвященных биографии Рабле, текстологии и комментированию его произведений, изучению его источников, его влияния на литературу и т. п. Но что касается идейного анализа творчества Рабле, выяснения сущности его художественного стиля и его мировоззрения, места, занимаемого Рабле в истории европейской мысли и европейской литературы, в частности — сущности реализма Рабле, то в этом направлении в западной науке делается очень мало. Больше того, можно отметить, что, в отличие от синтетических, глубоко идейных и подлинно исторических работ французских раблезистов второй половины XIX в. (Стапфер, Жебар и др.), западные литературоведы XX века чаще всего уклоняются от постановки таких общих и принципиальных проблем в отношении Рабле, предпочитая узкофилологические и вообще фактографические изыскания формального порядка.

В результате этого творчество Рабле, являющегося, наряду с Данте, Шекспиром, Сервантесом и т. п., одним из великанов европейской литературы, еще далеко не раскрыто в его внутренней сущности, а в русской и советской литературе почти никак не освещено. В частности, совершенно необъяснимым остается отношение между передовыми гуманистическими идеями Рабле, его блестящей критикой феодально-средневековых понятий

и учреждений — и его удивительным стилем и образностью: разнuzданностью его языка, его пристрастием к сексуальным и пищеварительным образам, обилие у него «непристойностей» всякого рода, видимой хаотичностью композиции его романа. Обычно все это объявляется причудливым соединением в Рабле старого и нового, пережитками у этого борца за гуманистические, ренессансные идеи — старых, средневековых навыков речи и мышления. Установившийся в XVII—XVIII вв. (Лабрюйер, Вольтер и др.) взгляд на роман Рабле как на смесь «грязи» и «бриллиантов», благородных идей и грубого шутовства — очень часто повторяется еще и сейчас.

При таком положении изучения Рабле и состоянии русской критической литературы о нем работа М. М. Бахтина представляет большой и принципиальный интерес. Это отнюдь не популяризация знаний о Рабле. Напротив, она рассчитана на квалифицированного читателя и предполагает с его стороны знание не только самого романа Рабле, но и основных фактов истории западноевропейской культуры и литературы. Работа М. М. Бахтина не стремится также обозреть все стороны творчества Рабле, а исследует лишь некоторые черты его, но притом черты особенно существенные, именно те, которые помогают выяснить особый тип реализма, представляемый творчеством Рабле, и место, занимаемое этим творчеством в истории европейской мысли и литературы. В целом это чрезвычайно вдумчивое и оригинальное исследование, основанное на использовании огромного количества текстов, историко-культурных фактов и критических работ, исследование, безусловно проливающее новый свет на творчество Рабле и могущее получить большой резонанс в советской и общеевропейской науке.

В противовес господствующей у нас сейчас тенденции выводить все творчество Рабле целиком из ренессансно-гуманистических корней, М. Бахтин связывает его главным образом с традициями средневекового (для упрощения здесь и всюду в дальнейшем словом «средневековый», «средневековье» я обозначаю то, что часто называют «ранним» или «классическим» средневековьем, т. е. эпоху до XV—XVI вв., до Возрождения) мировоззрения и искусства. Но какое «средневековье» имеется тут в виду? М. Бахтин (и этим он выражает тенденцию передовой марксистско-ленинской советской науки) различает два средневековья: одно — средневековье официальное, сословно-иерархическое, насквозь идеалистическое, церковно-феодалное, проникнутое мистикой и аскетизмом, мрачное и гнетущее; другое — средневековье неофициальное, фольклорное, жизнерадостное, трезво-

реалистическое, проникнутое стихийным материализмом. Первое — фасад исторической эпохи, второе — ее содержимое. Второе, народное средневековье имело свое богатое и динамическое искусство, обладавшее своим особым реализмом, поскольку оно глубоко, хотя и очень своеобразными, фольклорными методами, проникало в сущность человеческой природы, процесса жизни, человеческих отношений. Именно к этому фольклорно-средневековому реализму и примыкает искусство Рабле. Вообще говоря, традиции неофициального, народного средневековья целиком перешли в искусство Возрождения (в отличие от официального, сословно-иерархического средневековья, отделенного от Возрождения резким рубежом), и они очень ярко проявили себя в творчестве Бокаччо, Шекспира, Сервантеса и т. д. Но с особенной, исключительной полнотой они сказались у Рабле.

Официальное средневековье действовало методами устрашения, угнетения, запугивания. Против всего этого народное, неофициальное средневековье с его искусством борется преимущественно путем смеха, рисуя всякие ужасы, угнетение, разрушение (ад, смерть и т. п.) в шутовских, гротескных образах. Носителем этого освобождающего смеха была система народно-праздничных образов, пронизывающая все неофициальное средневековье (а позже — и Ренессанс). В наиболее яркой и чистой форме мы находим эту систему образов в средневековом «празднике дураков» (где вся церковная иерархия выворачивалась наизнанку), в играх типа «игра зимы с летом», в карнавале с его ряженьем и т. п. Эти народно-праздничные образы, по тонкому наблюдению М. Бахтина, «амбивалентны», т. е. двусмысленны, поскольку каждый из них выражает одновременно и смерть и рождение, и созидание и разрушение, и отрицание и утверждение, и брань и хвалу. Так, например, карнавал изображает одновременно и уничтожение старого года (в широком смысле — старого мира), и рождение нового года (мира). Поэтому в карнавале так много «изнанки», преодоления, вывороченных наизнанку, оборотных лиц, поз, движений.

В этой народно-праздничной образности, в этом искусстве неофициального, фольклорного, народного средневековья явление берется не в его отлившейся, завершенной форме, а в его становлении, в моменте перехода от старого к новому, от прошлого к будущему.

Центральное место в этой фольклорной, народно-праздничной образности естественным образом занимают первичные проявления жизни — рождение и смерть, питание и дефекация, оплодотворение и рождение, т. е. процессы, топографически связанные

с пищеварительной и половой системами организма, — тем, что М. Бахтин называет «материально-телесным низом». Отсюда обилие в соответствующем народном искусстве пиршественных, фаллистических и вообще сексуальных образов, которые все охватаны одним направлением движения — «сверху вниз» и все амбивалентны, знаменуя одновременно и 1) разрушение, распад, разъятие тела на части, смешение его с окружающим миром, и 2) его созидание, рождение, поглощение им окружающего мира, рост и цветение тела. Подобную же образность мы находим не только в европейском неофициальном средневековье, но и в античности (опять-таки не в «классической», а народной, неофициальной), и у всех остальных древних и современных народов земного шара.

В этой системе человеческое тело дается не в своей «классической» (утвердившейся в Европе начиная с XVII века под влиянием «классического» античного восприятия его) форме, а в форме гротескной. Классическую форму тела характеризует его замкнутость, четкость контуров, отграниченность от окружающего мира, сглаживание выпуклостей, затушевание впадин и отверстий, стремление к гармонии и симметрии: гротескную форму тела — подчеркивание и преувеличение выступов, впадин, отверстий, всего того, чем выражается связь, обмен, слияние с внешним миром. Такую гротескную форму тела мы находим также в неофициальной античности, в искусстве всех неевропейских народов, а также, даже сейчас, в фольклорных, народных формах европейского искусства. Ею отмечается процесс жизни тела, непрерывное созидание и распад, происходящие с ним. Объект такого искусства, собственно говоря, не индивидуальное тело, а тело «большое», «народное», бессмертное, поскольку для него смерть — лишь оборотная сторона рождения (амбивалентность).

Из этих же фольклорно-средневековых источников ведет начало и ярмарочный или площадной язык Рабле, обилие в нем присказок и гротескных повторений, длинных перечислений и восхвалений в стиле ярмарочных зазывателей и шарлатанов, комически, с примесью издевки (амбивалентность) рекламирующих свой товар; также — обилие в нем проклятий, божбы, ругательств, обычно — амбивалентных (отенок ласки или восхищения, заключенный в бранном слове).

Охарактеризованная выше фольклорная и народно-средневековая традиция со свойственной ей системой народно-праздничных образов и соответствующим стилем должна служить объяснением, ключом для понимания не только языка и стиля Рабле,

его образности и интонаций, но и для большинства сюжетных эпизодов его романа, фабульной канвы его. Таковы эпизоды (с подчеркнутой в них «амбивалентностью») — рождения Гаргантюа, уничтожение рыцарей Анарха, посещения Эпистемоном того света и воскрешения его, войны с Пикроколем, многие эпизоды плавания Панурга и т. п. В соответствии со всем этим, отдельные главы исследования посвящены таким темам, как: «Площадное слово в романе Рабле», «Народно-праздничные формы и образы в романе Рабле», «Пиршественные образы у Рабле», «Гротескный образ тела у Рабле», «Образы материально-телесного низа в романе Рабле» и «Образ и слово в романе Рабле».

Гротескная, народно-праздничная концепция мира и жизни, типичная для неофициального средневековья, несла в себе освобождение от феодально-церковного гнета официального средневековья, являлась средством борьбы против него. Это был «высший трибунал смеха», выражение непобедимого оптимизма и стихийного материализма. Вот почему Рабле, человек Ренессанса и страстный противник официального средневековья, целиком освоил и художественно разработал эту систему народного гротеска как средства борьбы против средневекового угнетения и обскурантизма. Он поставил эту систему на службу ренессансных идей. Наряду с этим он прибегал иногда и к прямому, непосредственному выражению последних, и в таких случаях его стиль становился (как у многих гуманистов) торжественно-ораторским, «серьезным», резко отличаясь от остальных, гротескных частей его романа. Таковы, например, главы, посвященные воспитанию Гаргантюа Понократом, описанию Телемского аббатства, знаменитое письмо Гаргантюа к Пантагрюэлю (кн. II, гл. 8) о наступлении для человека новой эры благодаря торжеству просвещения и о надежде Гаргантюа обрести бессмертие через своего сына. Но это — лишь немногие исключения, причем идеологическое содержание здесь то же самое, что и в остальных частях романа, а меняются только поэтические и стилевые средства выражения.

Однако, суммируя и разрабатывая в основном указанную фольклорно-средневековую традицию, Рабле не ограничивается воспроизведением связанного с ним старого, тысячелетиями сложившегося народного мировоззрения средневековья. Это старое мировоззрение было лишь биологическим и не знало движения во времени вперед. Рабле, выразитель идей Ренессанса, вносит в старую систему народно-праздничных образов категорию времени и развития, делает ее социальной и исторической. Этим он углубляет ее и возводит на высшую ступень. В таком раблезовском использовании ее народно-праздничная система образов рас-

крывает наиболее глубокий смысл исторического процесса, выходящий за пределы не только современности в узком смысле этого слова, но и всей эпохи Рабле. В этих образах раскрывается народная точка зрения на войну и мир, на агрессора, на власть, на правду в человеческих отношениях, на будущее.

Таково, в кратких словах, основное содержание работы М. Бахтина, глубоко оригинальной, полной интереснейших мыслей и исключительно ценных наблюдений. Я считаю, что автору удалось сделать некоторое открытие, найти новый и плодотворный путь к изучению и истолкованию Рабле. Работа М. Бахтина впервые и, на мой взгляд, вполне убедительно, объясняет причину того обаяния, которое роман Рабле, при всех его «странностях» и «грубостях», оказывает на всех чутких и художественно восприимчивых его читателей и которое оставалось до сих пор по существу непонятым. Более того, работа М. Бахтина широкой концепцией народного гротескно-фольклорного стиля, которая в ней развивается, открывает широкие перспективы и проливает свет на многие другие литературные явления. Во-первых, она помогает перестроить наш взгляд на средневековую поэзию в целом. Далее, она обращает наше внимание на элемент того же гротескно-фольклорного стиля и мировоззрения у других великих писателей Возрождения, в первую очередь у Шекспира и Сервантеса. Наконец, М. Бахтин указывает, что многие черты этого стиля и мировоззрения, необыкновенно живучего и устойчивого, можно найти и у некоторых писателей нового времени, например, у Гоголя, где они восходят к тем же народным источникам, что и роман Рабле, но при этом осложняются возможным косвенным влиянием на Гоголя со стороны Рабле через посредство Стерна.

Принципиальная идеологическая ценность монографии М. Бахтина заключается также в том, что он раскрывает силу воздействия народной образности и народного искусства, которое, в противовес анархическому индивидуализму, утверждает идею коллектива и материалистическое понимание бессмертия в двух смыслах — как биологическое продолжение жизни отца в сыне и как социальное бессмертие народа, преемственно передающего свою культуру, развивающуюся стадиями, по ступеням развития*.

* Начиная со следующего абзаца два варианта рецензии А. А. Смирнова отличаются друг от друга. Версия 1944 года существенно короче. Первое замечание в ней совпадает с высказанным (гораздо более подробно) в версии 1946 года: упрек за причисление к народно-празд-

При полном моем согласии с основными положениями работы М. Бахтина, отдельные ее части вызывают у меня возражения или сомнения. Основное мое возражение сводится к следующему. Безусловно, что, взятая в целом, народно-гротескная образность у Рабле — нечто не омертвевшее, а живое. Но только взятая в целом. Подобно тому, как всякая система человеческой деятельности, образности или мышления содержит в себе части, которые окостеневают и автоматизируются неравномерно, так и в данном случае, в сознании Рабле далеко не все формы встречающейся у него гротескной образности обладают одинаковой степенью жизни. Одни из них вполне живы, сохраняя свой первичный народно-образный смысл, другие сохраняют лишь часть жизненности, что позволяет им переключиться на новый, просветительно-гуманистический (литературный, рациональный смысл). Третьи совсем омертвели и используются как носители этого второго, гуманистического смысла. Четвертые омертвели, но не наполнились новым смыслом, а включаются лишь как элемент внешне декоративный, чисто развлекательный (комическое в такой функции нередко даже в самом идейном, гуманистическом искусстве Ренессанса, например, в некоторых комедиях Шекспира). Возможны еще и другие, переходные или смешанные разновидности. Наконец, возможны и аналогические новообразования, новотворчество самого Рабле в этом направлении по готовым образцам народного гротеска, в одной из перечисленных выше функций. Между тем, М. Бахтин склонен весь относящийся сюда материал считать вполне живым. Приведу несколько примеров.

ничной образности того, что к ней не относится. А вот второе замечание не повторяется на защите: «Другая оговорка касается обилия в книге мотивов “пищеварительного” характера, способных подействовать отталкивающим образом на непосвященного в дело читателя. Это, однако, вполне закономерно, поскольку момент этот играет видную и принципиальную роль в романе Рабле. Нелепо было бы говорить о “повышенном интересе” автора к этим вещам, ибо трактуются они с полной научной строгостью и лишь в меру необходимости. Без учета их невозможно понять художественный замысел романа Рабле в целом, и изъять их из монографии М. Бахтина так же невозможно, как исключить из учебника физиологии человека раздел о мочеполовой системе или из трактата по этнографии — главы о половой жизни некоторых диких народов». Кроме этого, Смирнов, рекомендуя книгу к печати, советовал немного (на 1—2 процента текста) ее сократить и дать ряд цитат не в оригинале, а в переводе (когда иное не вызывается необходимостью). См.: ОР РГБ. Ф. 527, картон 24, д. 31, л. 9 (Н. П.).

С. 154. Турецкий эпизод Панурга, которого жарят на вертеле, обложив салом — едва ли «готическая травестия мученичества и чуда», едва ли восходит к карнавальной образности. Я полагаю скорее, что это новообразование. Если же генетически это и относится к народно-праздничной образности, то в данном случае оно омертвело. Хотя автор настаивает: «Это не омертвевшие пережитки» (с. 255), — я очень в этом сомневаюсь. Где тут идеология, борьба за свободу, свойственные живой народной образности? Что же назвать тогда омертвлением образа, если не этот образ «вертела Панурга»? Думаю, что омертвевшая образность — и в эпизоде избиения у сеньора де Баше, хотя генетически это и может быть связано с карнавальными играми.

Сомнительно также, чтобы живую образностью был «трагический фарс» Вильона (с. 341—348). Скорее это — вольная игра с запасом полюбившихся образов и мотивов, утративших первоначальное значение.

Едва ли имеют какое-либо отношение к народно-праздничной образности проглоченные Гаргантюа паломники (с. 404—405) и тем более экскурс о «торшекюлях» (с. 495—508).

На с. 203—204 М. Бахтин полагает, что авторское сравнение себя с Диогеном во время осады Коринфа будто бы указывает на «право на смех, полезность смеха», а превращение Диогеновой бочки в бочку с вином считает «излюбленным раблезианским образом для веселой и вольной правды». Я вижу в этих образах нечто большее: замаскированное указание на общественную полезность сатиры Рабле, на то, что его слово (бочка) есть дело (борьба, война). Сравните с этим особую привязанность Рабле к наиболее действенным писателям и мыслителям древности. Его любимцы — Демосфен, Аристофан, Эпиктет — три борца. Что касается винной бочки, то это чисто гуманистическая философия Рабле, обычное у него обыгрывание двузначности понятия вина: 1) вино — хмель — ликующая, освобожденная от средневековой аскезы плоть, и 2) интеллект, освобожденная мысль, пир ума, вино мудрости (ср. оракул Божественной Бутылки и многое другое). В этой же связи, сильной натяжкой кажется мне, на с. 312, упоминание пушкинского «Скупого рыцаря» по поводу темы «страха перед сыном как неизбежным убийцей и вором». Пушкинская драма — глубоко социально-философская гуманистическая концепция⁵, не имеющая никакого отношения к народно-обрядовой образности.

Слишком схематичным и упрощающим, не учитывающим все ту же неравномерность и сложность развития кажется мне ут-

верждение на с. 56, что в XVII и следующих веках «смех не мог быть универсальной, миросозерцательной формой: он мог относиться лишь к некоторым частным и частно-типическим явлениям общественной жизни, явлениям отрицательного порядка». Этому отчасти противоречат поэтические трагедии Скаррона и его роман, «Записки Пиквикского клуба», украинские повести Гоголя, «Тартарен» Доде и многое другое.

С другой стороны, М. Бахтин заходит слишком далеко, утверждая на с. 61: «Самая же художественная культура смеха Ренессанса определяется традициями готического реализма — фольклора». Вернее было бы признать, что в Ренессансе было две традиции, два типа смеха, которые, между прочим, хорошо различимы у Шекспира: готическая и гуманистическая. Смех Эразма Роттердамского — более эрудитно-гуманистический, чем готический.

В работе есть также несколько мест, вызывающих сомнения в чисто филологическом и историко-литературном отношении, как например, на с. 308, где не совсем справедливо оценивается Жан де Мен и его взгляд на женщин («Роман о Розе»), на с. 381—382, где без достаточного основания ваганты как будто отдалены от голиардов и, в частности, от стихов, приписываемых Вальтеру Мапу, и т. п. Но в общем таких мест в работе очень мало, и они не имеют принципиального значения.

Работа М. Бахтина представлена на соискание ученой степени кандидата филологических наук. В том, что она этого заслуживает, не может быть ни малейшего сомнения. Но я позволил бы себе пойти в этом направлении дальше. По всему своему характеру — по объему (35 п. л.), по огромной проявленной автором эрудиции, по личной методике исследования, по чрезвычайной значительности, оригинальности и плодотворности заключенных в работе научных мыслей и концепций — работа эта более подходит к типу не кандидатской, а докторской диссертации. По этой причине возбуждаю ходатайство о присуждении М. М. Бахтину ученой степени доктора филологических наук.

*Профессор ЛГУ, старший научный сотрудник
Института литературы АН СССР,
доктор филологических наук А. А. Смирнов*

Председатель:

Слово предоставляется официальному оппоненту тов. Нусинову.

Тов. Нусинов:

А. А. Смирнов чрезвычайно облегчил мою задачу, он дал обстоятельный отзыв о работе М. М. Бахтина, и я постараюсь быть кратким в своем выступлении.

(Читает.) Русская раблеана обогатилась крупным трудом. Можно сказать, не боясь недооценить работу академика А. Н. Веселовского «Рабле и его роман», что такого обстоятельного и значительного исследования о Рабле русская литературная наука до труда М. М. Бахтина не знала.

М. М. Бахтин ставит перед собой задачу выяснить место романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» в истории реализма. Начиная свою работу с сжатого обзора русской литературы о Рабле, М. М. Бахтин полемизирует с профессором Берковским, который видит в Рабле одного из зачинателей, выражаясь терминологией профессора Берковского, «гражданского реализма», открывшего «мир материальных интересов». Согласно своей концепции, профессор Н. Берковский соотносит все особенности творчества Ф. Рабле с «гражданским реализмом», иначе говоря, с началом формирования буржуазного общества. М. М. Бахтин отвергает положение о том, что реализм, «даже самый примитивный и вульгарный», — мог родиться только вместе с буржуазным строем. Он обращает внимание на значение так называемого «готического реализма» для всей литературы Возрождения и в особенности для творчества Рабле. Подробным, тщательным анализом всей словесно-образной системы Рабле, характера его смеха, М. М. Бахтин показывает, в какой мере творчество Рабле коренится в средневековой действительности. Он показывает, насколько в средневековых народных празднествах и играх, да и во всем быту городских, плебейских масс таились те элементы, из которых выросло впоследствии великое создание Рабле.

В первой главе своей работы «Рабле и проблема фольклорного и готического реализма» автор отстаивает мысль, что «готический реализм не просто снижает и пародирует явления высокого плана, он переводит их в материально-телесный план». Это «роднит готический реализм со всеми формами смехового фольклора».

На ряде примеров, взятых из области живописи, в частности, на примерах живописи Брейгеля-старшего и Еронима Босха, автор показывает, насколько живопись Возрождения также использовала ту своеобразную нарочито-упрощенную концепцию тела, какая была дана в своем более завершенном виде в романе Рабле.

Исследуя во второй главе особенности сатиры Рабле, автор связывает опять-таки смех у Рабле со смехом во всей средневековой народной культуре. Он отмечает тот факт, что «народная культура смеха и смех готического реализма жили вне официальной сферы высокой средневековой литературы и идеологии. Но именно благодаря этому, неофициальному своему существованию средневековая культура смеха отличалась исключительным радикализмом, свободной и беспощадной трезвостью».

Эти особенности смеха в культуре средних веков сделали его благоприятной почвой, на которой прорастал радикализм Ренессанса. Используя те элементы сатиры, которые существовали уже в средние века, Рабле их углубил, заострил и обобщил.

М. М. Бахтин показывает, насколько площадное слово, народно-праздничные формы и образы, пиршественные образы, гротескные образы тела, вся метафоричность Рабле выросли из соответствующих элементов средневекового быта народных масс, средневековых празднеств, из всей средневековой антицерковной народной игры. Широко используя как бытовые элементы средних веков, так и сохранившиеся литературные памятники, М. М. Бахтин вскрывает глубокие народные корни творчества Рабле. Он устанавливает его литературную и идейную преемственность от тех антицерковных, антирелигиозных процессов, которые происходили в народе и которые подготавливали Ренессанс.

Обычно рассматривали Рабле, обращенного лицом к новым временам. Рабле — разрушитель старого, борец за новое, ренессансное сознание. М. М. Бахтин устанавливает, что Рабле потому стал классиком Возрождения, что он не только поднял знамя нового времени, но классически завершил ту борьбу, которую народ вел в течение веков.

В этом большая положительная ценность исследования М. М. Бахтина. Рабле выступает перед нами не только как великий зачинатель. Раскрыта закономерность формирования этого великана сатиры Ренессанса.

Но отсюда и некоторые недочеты работы. Поскольку М. М. Бахтин был целиком занят своей основной идеей и стремился вскрыть генезис романа Рабле, его историческую преемственность, он прошел мимо вопроса о непосредственной литературной среде Рабле, о связи Рабле с его ближайшими предшественниками и современниками. Рабле дан вне атмосферы французского Ренессанса. Тем самым недостаточно освещается и вопрос о значении Рабле для последующих этапов французского и всевропейского Возрождения.

То обстоятельство, что все внимание автора было обращено на выяснение той цепи развития народной культуры и народного сознания, которая предшествовала Рабле, привела к тому, что автор уделяет исключительно мало внимания вопросу о значении «Телемского аббатства» для романа Рабле. Он также мало останавливается на борьбе Рабле со схоластикой, средневековой наукой. Это тем более досадно, что автор прекрасно отдает себе отчет в том, насколько была «ограничена мера прогрессивности и правды, которая была доступна эпохе». Он правильно утверждает, что «веселому народному слову были открыты гораздо более далекие перспективы будущего, пусть положительные очертания этого будут и были еще утопическими и неясными».

Можно спорить с рядом частных положений М. М. Бахтина как историко-литературного, так и общего методологического порядка. М. М. Бахтин подчас слишком сближает без достаточного на то основания роман Рабле и те или иные мотивы романа с соответствующими явлениями последующей литературы Ренессанса, в частности, Шекспира, а тем более с литературой нового времени.

Так, например, автор пишет: «Страх Панурга перед неизбежными рогами соответствует распространенному мифическому мотиву страха перед сыном, как неизбежным убийцей и вором». Далее он к этому мифическому мотиву причисляет и «Скупой рыцарь» Пушкина. Барон «знает, что сын по самой своей природе есть тот, кто будет жить после него и будет владеть его добром, т. е. убийца и вор»⁶. Это упрощение. Взаимоотношения барона и сына отнюдь не проистекают от этого мифа. Они продиктованы несравненно более сложными социально-философскими проблемами.

Верно, что смех Гоголя, в частности, в таких его произведениях, как «Тарас Бульба», или в «Вечера на хуторе близ Диканьки», вырастает из народных, ярмарочных, праздничных элементов. Но неверно, что их первоисточником является готический реализм и что юмор Гоголя подготовлен тем, что «традиции готического реализма на Украине были очень сильными и живучими... странствующие школяры и нищие клирики разносили устную рекреативную литературу фацетий, анекдотов, мелких речевых травестий, пародийной грамматики по всей Украине».

Смех Гоголя питался самой украинской действительностью, а не этими занесенными с Запада литературными влияниями.

Но не в этих утверждениях основное в работе М. М. Бахтина и не по ним надо судить о ней.

Труд М. М. Бахтина — труд серьезного ученого, большого эрудита, самостоятельно и по-новому освещающий один из крупнейших памятников мировой литературы.

Сказать, что автор заслуживает ученую степень кандидата филологических наук — значит сделать вывод, недостаточно оценивающий его труд*.

Я думаю, что мы можем присоединиться к предложению, которое было сделано, о присуждении М. М. Бахтину степени доктора наук за эту работу. У М. М. Бахтина имеется много трудов, но нет ученой степени. У него не был сдан кандидатский минимум, он сдал его на отлично. Я помню целый ряд работ, очень ценных работ ученых, которые не имели кандидатского минимума, и мы присуждали им степень доктора. Но и в ряду таких работ работа М. М. Бахтина представляет наиболее крупный вклад в историю науки. И я присоединяюсь к этому предложению, которое было сделано, о присуждении М. М. Бахтину степени доктора филологических наук.

Тов. Дживелегов (читает):

Литература о Рабле огромна. Особенно много исследований, посвященных ему, появилось за последние три десятка лет, когда вопросами, связанными с творчеством Рабле и с его эпохой, вплотную занялся недавно умерший очень крупный французский ученый Абель Лефран, возглавивший целую плеяду сотрудников и учеников. Было выпущено большое количество монографий, были предприняты новые издания сочинений Рабле, в том числе то образцовое, классическое по полноте критической части и по комментариям издание, которое две войны помешали довести до конца; был основан специальный журнал, посвященный изучению Рабле. Материал по изучению творчества гениальнейшего представителя французского Ренессанса был мобилизован огромный, и критика, вооруженная прекрасными методами исследования, внесла свет во многие темные стороны раблеведения. Предпринять при таких условиях новое исследование, посвященное Рабле, предпринять его в условиях жесткого разрыва с западными книгохранилищами было смелым дерзанием. М. М. Бахтин знал, на что он идет, в достаточной мере широко был ознакомлен со всей раблезианской литературой и все-таки

* Этот абзац дописан от руки (см.: ГА РФ. Ф. 9506, оп. 73, д. 70, л. 21). Следующий абзац в отзыве отсутствует: его Нусинов уже не читает, а произносит экспромтом, присоединяясь к мнению Смирнова (Н. П.).

решился. И мало того, что он решился. Мне представляется, что труднейшую задачу, поставленную себе, он выполнил.

Его работа ни в чем не повторяет того, что сделали западные специалисты. Он не стал писать книгу, представляющую систематическое исследование о жизни и творчестве Рабле, потому что это значило бы идти по исхоженным дорогам. Он этого хотел меньше всего. Он поставил свое исследование совсем своеобразно и повел его по таким линиям, по которым оно еще никогда не велось ни у нас, ни на Западе. Его огромный труд распадается на следующие главы, одно перечисление которых даст представление о полной самостоятельности его работы. Вот эти главы: 1. Рабле в истории реализма. 2. Рабле в истории смеха. 3. Площадное слово в романе Рабле. 4. Народно-праздничные формы и образы у Рабле. 5. Пиршественные образы у Рабле. 6. Гротескный образ тела у Рабле. 7. Образы материально-телесного низа у Рабле. 8. Образ и слово у Рабле.

Из этого перечисления видно, что исследование расположено как бы по лучевым линиям, сходящимся в одной точке и неравномерно от нее удаляющимся. Автор чувствует себя в своем материале очень свободно. Никакие обязательные шаблоны им не владеют. Он ставит себе задачу, собирает факты для решения и доводит в каждом данном случае свое исследование до конца. Однако в его исследовании определенно вырисовывается одна руководящая тенденция. Он старается разгадать лицо Рабле-художника, приближаясь к нему с различных горизонтов более ранней культуры. Мне кажется, что такая тенденция взята совершенно сознательно. Быть может, М. М. Бахтину казалось, что разгадка Рабле с позиций ренессансных делалась неоднократно и дала все результаты, какие могли быть получены на основании имеющихся материалов. И что, наоборот, раскрытие творчества Рабле в связи со средневековыми мировоззренческими и художественными проблемами может дать ему больше материала для нового освещения творчества Рабле. В этом отношении М. М. Бахтин сделал очень много. Такие его главы, как «Рабле в истории смеха», «Площадное слово в романе Рабле», «Гротескный образ тела у Рабле» сближают отдельные элементы романа Рабле с такими моментами средневековой культуры, с которыми они еще не сближались по крайней мере с такой систематичностью, с какой это сделано у него. Мне кажется, что, если бы книга М. М. Бахтина могла быть переведена, она именно этими своими частями показалась бы интересной и новой для самых больших специалистов по Рабле. Одной из особенностей метода нашего автора является его необычайная настойчивость в следовании по той

линии, которую он наметил с самого начала и для иллюстрации которой он неустанно собирает материал из всевозможных областей науки, литературы и искусства, частью эпохи Рабле, а еще несравненно в большем количестве из различных периодов средневековья.

Когда речь идет о таком обширном исследовании, то, разумеется, в нем оказываются и такие стороны, которые отнюдь не являются бесспорными. Книга М. М. Бахтина отнюдь не свободна от таких спорных положений. Так, упорно, можно сказать, назойливо всплывающая в каждой главе исследования мысль о почти мистической важности для Рабле представления о том, что М. М. Бахтин называет материально-телесным низом, мне кажется излишне преувеличенной. Те особенности романа Рабле, которые у нашего автора покрываются этим надуманно-вычурным названием, сводятся в конце концов к очень обыкновенной, давно установленной в исследованиях его предшественников, хотя действительно существенной для Рабле вещи: к важности материального и плотского начала в природе и у человека. Едва ли нужно было пояснять этот момент с такой нарочито подробной локализацией очагов этого плотского начала, как это делается в диссертации.

Повторяю, когда речь идет о таком обширном исследовании, как исследование Бахтина, наличие спорных положений почти неизбежно. Особенно, когда, как в данном случае, исследование построено по действительно оригинальным линиям.

Я очень надеюсь, что книга Бахтина будет напечатана и что напечатание ее не будет откладываться в долгий ящик. И тогда, подготавливая окончательный вариант своего исследования, М. М. Бахтин сделает хорошо, если к интереснейшему своему исследованию добавит девятую главу, в которой ренессансное существо творчества и идеологии Рабле будет раскрыто с нужной полнотой, будет показано место романа Рабле во французской ренессансной литературе и в сложном переплете гуманистических и богословских споров его времени. От этого книга только выиграет. И потом, мне кажется, автор сделает хорошо, если слегка хотя бы смягчит великую драстичность своей теории о материально-телесном низе.

И все-таки, когда я смотрю на лежащий передо мной огромный том, полный такой эрудиции, свидетельствующей о превосходном владении методом исследования, и попросту говоря, представляющий очень талантливую научную работу, я думаю: неужели степень кандидата филологических наук является достаточным признанием достоинств такой работы? Мне кажется,

что такой ученой степени тов. Бахтину мало. Я бы предложил Ученому совету Института мировой литературы признать диссертацию Бахтина достойной степени доктора филологических наук и возбудить соответствующее ходатайство об утверждении его в этой ученой степени*.

Здесь уже дали характеристику работы М. М. Бахтина. Я хочу сделать только маленький постскрипtum. В работе М. М. Бахтина для меня самым ценным представляется своеобразное сочетание эрудиции и одержимости, настоящей одержимости ученого. Это огромная эрудиция, — эрудиция сокрушающая, беспощадная. Это то, что дало М. М. Бахтину возможность получить такие великолепные выводы, которые в значительной степени переставляют все известные акценты, которые предшествующая наука поставила на изучение Рабле. Это, конечно, огромное приобретение, и я думаю, что эта одержимость его основной идеей, которую он так великолепно изложил в вступительной речи, помогла ему это сделать. И, с другой стороны, все то, за что его упрекали два моих товарища, которые говорили до меня, и за что я его упрекал, тоже объясняется одержимостью. Одержимые люди не обращают внимания на те вещи, которые человек, скрупулезно следящий с карандашом в руках, тщательно отмечает.

Я думаю, спорить с ним по деталям не стоит, по ним можно спорить <бесконечно>. Ну, я поспорил бы по поводу такой вещи, как заострение амбивалентной материально-низовой темы и санкции. Но не в этом дело, основное он доказал. Он доказал вещь как бы простую, а в то же время, если так привести в сопоставление с тем, что было до сих пор известно, чрезвычайно важную, что народные элементы, элементы народной мудрости, народного творчества, элемента народного рассказа, народного быта никогда не замолкали в течение всего средневековья, несмотря на то, что в течение доброго тысячелетия этот официальный средневековый фасад аскетически-церковный, он как бы заслонял всю эту подспудную низовую жизнь, которая тем не менее текла, бурлила и накапливала творческий материал. И вот пришел Рабле и, выражаясь попросту, М (так в тексте. — *Ред.*) задрал рясу и дал пинка по этому фасаду, все развалилось, и народная стихия вышла наружу и оплодотворила не только его роман, но и всю идеологию Ренессанса. Для нас теперь самое драгоценное в идео-

* На этом письменный отзыв А. К. Дживелегова заканчивается (см.: ГА РФ. Ф. 9506, оп. 73, д. 70, л. 13—17; РГАЛИ. Ф. 2032, оп. 1, д. 183, л. 1—5). Далее Дживелегов произносит устный монолог, развивая мотивы своей рецензии и поддерживая Смирнова и Нусинова (Н. П.).

логии Ренессанса заключается в том, что она вобрала в себя все то, что было самое значительное в народной стихии.

Как это делалось? Не знаю, не думаю, чтобы я сказал какую-нибудь ересь, если я буду утверждать, что так систематически до сих пор не был показан этот процесс — процесс оплодотворения ренессансной идеологии народной стихией. Вот с фактами в руках Михаил Михайлович раскрыл с помощью огромного трудолюбия и этой одержимости, которая его все время вела и тянула и в конце концов привела к такому великолепному выводу. Это никогда не было сделано. Вот сейчас перед нами просто показан фактический процесс оплодотворения ренессансной идеологии народной стихией. Она никогда не умирала, она всегда жила, она накапливалась и тут она освободилась как-то, благодаря гениальной интуиции Рабле, вошла в одно из трех произведений Ренессанса и не самых ранних, и не самых поздних, стоящих на грани этой большой ренессансной волны, где ренессансная идеология нашла один из самых замечательных своих манифестов.

Теперь это воочию видно всякому глазу, даже самому предубежденному, это видно после того, как М. М. Бахтин сделал свое исследование. И, конечно, нельзя к нему предъявлять никаких требований, которые могли бы заключать в себе жалобы на то, что М. М. Бахтин не повторял никаких линий старой раблезианской литературы, — биографии, систематического исследования раблезианской мысли. Все это повторялось до него, а он не любит ходить по прохоженным дорожкам.

Но, как мои оба товарища указывали, одной вещи у М. М. Бахтина нет, и очень существенной. Все-таки Ренессанс и ренессансная идеология определяются не средневековой культурой, а тем, что в средневековой культуре существует два враждебных направления: направление официальное и народно-бунтарское, которое оплодотворяет средневековую культуру. Официальное направление служит предметом полемики и жесточайшей борьбы. Если бы М. М. Бахтин написал еще одну главу, к которой он привлек бы материал, который определяет положение Рабле не только на гребне ренессансной борьбы, но и на гребне той беспощадной борьбы общественных групп, которая происходила в то время, когда он жил, работал и писал.

При жизни Рабле, начиная с 1525 г., идет и религиозная борьба, отражающая противоречия политического характера.

В 1525 г., когда Франциск I был в плену, сжигали первых еретиков, в 1545 г. — сожгли много еретиков, в 1546 г. сожгли Долэ. Рабле был тут, среди этих костров. Он делал свое дело, но не желая последовать ни за Долэ, ни за еретиками в такую огненную

подстилку. Это создает такую атмосферу, которую надо бы определить как бунтарскую стихию. Этого не сделано. Это сделать можно, ибо та схема, которую развернул тов. Бахтин в своей книге, тянет это. Мне кажется, что М. М. Бахтин просто не успел этого сделать. Если бы он сделал, тогда все исследование о Рабле заиграло бы еще более новыми красками, сделалось бы еще более красноречивым, и мне этого очень бы хотелось. И мне бы больше всего хотелось, чтобы эта работа как можно скорее увидела свет. Она уже шесть лет лежит, и он к ней не прикасается. А если подумать, много ли есть таких написанных вещей, вещей продуманных, вымученных, так плодотворно обработанных сочетанием эрудиции и одержимости, как эта работа, то, конечно, хочется, чтобы она увидела свет.

И, я думаю, в нашей сегодняшней резолюции по поводу работы Михаила Михайловича мы и на эту сторону могли бы обратить внимание, обратить внимание на то, что эта работа требует того, чтобы она была как можно быстрее напечатана — правда, 40 листов, это очень трудно напечатать, но академическое издательство сейчас располагает некоторыми техническими возможностями, которыми раньше оно не располагало, и если бы какое-нибудь давление было оказано на него (*Голос: На все отделение дано 240 листов*)... Надо какие-то особенные средства пустить в ход.

Что касается до окончательной резолюции, я уже в отзыве своем писал, я согласен с Александром Александровичем и Исааком Марковичем. Смешно, конечно, за такую работу давать степень кандидата, она, понятно, заслуживает степени доктора филологических наук. И, я думаю, Ученый совет сделает правильно, если возбудит соответствующее ходатайство.

(Зачитывается отзыв академика Тарле:

Работа М. М. Бахтина о Рабле является первым из научных исследований об этом писателе, появляющихся на русском языке, и одним из самых значительных по своей свежести и оригинальности замысла и исполнения, какие существуют вообще, в мировой, довольно обильной литературе о Рабле.

Автор русского исследования очень доказательно, обнаруживая большую эрудицию, приводит в связь творчество Рабле как с его непосредственными, так и с далекими истоками. Превосходны такие главы, как история литературного влияния Рабле на XVII, XVIII вв.

Очень оригинально самое построение исследования. Берется тематика и выявляется обострение внутреннего, поэтического

интереса Рабле к таким группам тем, как, например, праздничные формы и образы, как брань и снижения слога и устной речи в народной речи, как пиршественные образы и их роль в творчестве народном и т. д. Сатирическая направленность поэзии Рабле выявлена у М. М. Бахтина очень тонко и самостоятельно. Отдельные темы вроде, например, анализа гротескных образов тел (и вещей) у Рабле, никогда не ограничиваются у Бахтина сухой, внешней, чисто формалистической трактовкой, но неразрывно соединяются у него с анализом содержания, с подчеркиванием революционного и революционирующего смысла той новизны, которую поэзия Рабле внесла в литературу XVI в. Русских историков литературы, несомненно, заинтересует связь и параллели, которые автор устанавливает между Рабле и Гоголем. Рабле у автора рассматриваемой работы в сущности и является той «большой литературой», в которую, наконец, вылился неофициальный, непризнательный (так в тексте. — *Ред.*), часто преследуемый «смех» средневековой эпохи, который был «универсален», был «связан со свободой и правдой», был направлен против мертвящей схоластики, против изуверства и церковного ханжества, но так и не достиг могучего влияния признанной «большой» литературы.

Нам кажется, что историки литературных форм, в частности, исследователи романских литератур, фольклорных влияний (нечего говорить, конечно, о специалистах по изучению Рабле) найдут для себя в этой ученой книге немало нового и очень ценного.

Автор обнаружил очень большую эрудицию и значительную самостоятельность мышления и в построении своего исследования, и в подходе к темам отдельных глав. Очень бы хотелось видеть работу напечатанной и переведенной на французский язык, что сделает ее доступной использованию и критике мировой науки.

Советская наука вправе с удовлетворением отметить и поставить себе в актив это исследование.

Таково общее впечатление от знакомства с этим трудом.

*Действительный член АН СССР
Е. В. Тарле*

Верно: секретарь В. Мясников.)

Тов. Теряева:

Выступать с теми мыслями, которые у меня родились при чтении данной диссертации, после таких высоких авторитетов довольно затруднительно. Тем не менее я позволила себе взять слово и выскажу то, что я нашла при чтении этой работы.

Прежде всего, судя по тому, как озаглавлена работа, можно было ожидать, что автор даст общее представление о реализме и покажет место Рабле в истории реализма.

В своем выступлении здесь автор уже сказал нам, что он написал монографию о Рабле. Я допускаю, что может быть монография без биографии, — это вполне возможно. Можно взять Рабле только по его произведениям, без его биографии. Но написать диссертацию без характеристики реализма и места Рабле в истории реализма, мне кажется, это не совсем допустимо и возможно.

Тема диссертации, или, вернее, название этой темы, делает нас очень требовательными. И если ставится вопрос о реализме, о том основном течении, которое мы поддерживаем, которое поддерживали наши лучшие литературоведы, как Герцен, Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Ленин и Сталин, мне кажется, нужно было бы поговорить о том, что же отразилось в этой диссертации из этих воззрений наших лучших людей. Мне кажется, что я имею некоторое основание сказать, что я не нашла в этой диссертации того, что говорили наши лучшие люди о реализме.

В одном из мест своей диссертации М. М. Бахтин, говоря о том, как мало у нас ценили Рабле, считает нужным сказать, сколько раз упоминалось имя Рабле на страницах этой работы. Если бы мы поискали имена тех, кто занимался вопросами реализма так, как мы хотели бы, мы не найдем ни одного. Не будет даже имени Энгельса, который дал прекрасное, исчерпывающее определение для понимания реализма на Западе, и не будет упоминания имен наших русских литературоведов, за которыми мы следуем в своем понимании реализма.

Наконец, если мы посмотрим на эту работу в свете постановления ЦК ВКП(б) о политическом подходе к литературе, о политике как руководящем принципе в построении литературных исследований, если мы подойдем к этой работе в свете докладов тов. Жданова по журналам «Звезда» и «Ленинград» и последней речи тов. Жданова 6 ноября, то никакого отражения этих указаний в этой работе мы не найдем.

(С места: Эта работа была написана 6 лет тому назад.)

Но выступление было сегодня, и я имею право говорить о том, что имеется на сегодняшний день. Я думаю, не стоит вносить столько горячности в мое скромное выступление. Я говорю свою точку зрения и вправе выразить и защитить, как я понимаю и умею.

В диссертации мы не находим принципа политического подхода к литературоведению. Нам говорят, что работа написана в

1940 году, но до 1940 года наше советское литературоведение существовало, работы Чернышевского, Белинского, Добролюбова, Ленина и Сталина существовали. Какое же может быть оправдание, что ЦК партии вынес постановление только в этом году, а работа написана не в этом году? Это не может быть серьезным основанием для того, чтобы ссылаться на то, что постановление ЦК вышло только в этом году и, следовательно, принцип политического подхода в литературе можно игнорировать хотя бы для западной литературы. Мне кажется, что он действителен и в изучении западной литературы так же, как и всякой другой литературы.

Диссертация построена по типу частного исследования на тему о влиянии материальных, телесных, ругательных, похвальных элементов, фольклора и готического реализма на труд Рабле. Это частное исследование, и какое бы классовое направление (ему) ни придавали, оно остается частным. Как частное исследование, с ним можно было бы согласиться, но, когда вопрос ставится широко о реализме и месте раблеизма в реализме, то мы можем сказать, что оно написано не на тему.

Нет точного определения источников, на которые диссертация опирается, именно определения готического реализма.

Диссертант говорит, что «в свете усиления готического реализма...» (*читает*). Раз готическому реализму придается такое значение и влияние (его) распространяется вплоть до влияния на русскую литературу, на Гоголя, надо было бы дать более серьезный и полный анализ того, что представляет собой готический реализм.

Я считаю далее, что исследование носит формальный, упрощенческий характер. Все явления литературы подносятся в какой-то готовой форме — в форме народного праздничного смеха, материально-телесного, ругательного, похвального, и что этой одной якобы формуле подчиняется все богатое и разнообразное содержание мировой литературы. Узкий формализм, способ упрощенческой концепции приводит к тому, к чему пришел диссертант, когда он говорит хотя бы о Пикрошолле, что его точка зрения на образ Пикрошоля представляется более правильной, чем точка зрения Алексея Карповича, где не ставится так вопрос о войне. Во времена Рабле войны были агрессивны, и много лилось крови и слез. Диссертант сказал о том, что в этом образе Пикрошоля, во всей пикрошолевской или пикроколевской войне действительно отражается стремление ко всемирному господству, — и это стремление должно быть осуждено. Все это правильно, но когда он свою готовую формулу: веселый народный смех —

пробует применить к этому важному историческому моменту, сохраняющему свое значение и по сей день, он делает выводы и в них раскрывает народную точку зрения на войну (*цитата*).

Веселая относительность, когда стремление ко всемирному господству поворачивается страшной стороной и на сегодняшний день.

У вас в одном месте есть цитата из Пушкина, в которой вы приводите образ смеющегося над властителями народа. Но гораздо более страшен народ, когда он безмолвствует, когда он копит свои силы против угнетателей, чтобы перейти к определенным действиям.

В этой работе совершенно выхолощен классовый подход к описываемым событиям, и явления остаются одними голыми формулами, под которые подводится все, что хотите.

Эта самая голая формула позволяет вам говорить о Гоголе вещи, которые абсолютно никак не исчерпывают того, что дает Гоголь в своем классовом подходе. Вы подходите почти ко всем произведениям Гоголя с вашей формулой народного праздничного смеха, — и к «Сорочинской ярмарке», и к «Ревизору», и к «Мертвым душам».

Что вы делаете из Хома Брута! Хома Брут — это демократ, бурсак, который сочетает народную премудрость с богатырской силой, у него есть черты даровитости и т. д.

Я не говорю уже о том, что совершенно несостоятельно ваше сравнение с Панургом и братом Жаном. Недопустимо, когда вы выхолащиваете классовую сущность гоголевской повести «Вий». Почему Хома Брут смеется над миром, — разве только потому, что он веселый? Он погибает, и панночка настолько жестока, что она и после смерти преследует Хому Брута. А сотник, который переживет Хому Брута!

Что раскрывается в этих образах, — неужели только народная смешливая веселость! Совсем нет. Это наш великий Гоголь, который велик тем, что он видел классовую сущность во взаимоотношениях сотника, во взаимоотношениях панночки (с Хомой Брутом). Они пользуются всеми средствами для угнетения живого человека. Все это выхолощено.

Вы можете сказать, что мир «Мертвых душ»...

Мир «Мертвых душ» — это мир веселой преисподней. Не знаю, как можно согласиться с такой характеристикой и чьей душе она может что-то дать. Мир мертвых душ далеко не такая веселая вещь, как здесь описывается... «Внимательный анализ здесь обнаруживает много традиционных элементов карнавальная преисподней...» — и, конечно, как это везде, здесь одна и та же по-

гудка повторяется «земного телесного низа». Неправильно это. Неправильно это представление того, что творчество народа и вся жизнь интеллектуальная народа есть только телесный низ. Вы совершенно забыли о классовой борьбе, о том, что народ боролся с угнетателями, боролся не только веселой шуткой, о которой вы говорите, что в этой веселой шутке раскрылся до конца, ему никто не мешал, он мог говорить до конца, что думал. Этого не было, и Алексей Карпович сказал, что люди ходили между костров и не только Рабле, но и веселые шутники, которые далеко не могли все высказать в этих веселых карнавальных шутках.

То, что вы всю сущность Возрождения сводите к этому телесному ограниченному миру, это я не знаю, как понять? В историческом смысле? Истории-то не остается. Меня удивляет, как историк крупный, как вы, не увидели этого. Но мне кажется, здесь классовой борьбы не имеется.

Он не коснулся нашей темы — истории реализма. Сам автор говорит, что нет истории реализма. Вот на этот счет признание, которое видим с самых первых страниц его диссертации.

Что же выходит? Если подберем такой ключ к Рабле, как вы говорите, то мы должны будем отказаться от всего народного творчества. Оно оказывается не тем, за что мы его до сих пор принимали: «Рабле трудно...» (*читает*).

Почему вы выбрасываете весь античный реализм? Вы весьма ограниченно показываете весь античный реализм, тогда как античный реализм в трагедиях и комедиях безусловно существует. Если возьмем «Царя Эдипа», разве нет отражения совершенно злободневных событий? Не буду касаться подробно, но это есть. Разве нет этой злободневности в комедиях Аристофана? Вы считаете, что Рабле отражает лица, ему известные...

Хорошо, но разве Клеон неизвестен Аристофану, разве это не вполне политическая фигура, против которой идет борьба. У Аристофана — этот вполне реалистический мир отражен в античной комедии.

Когда вы говорите, что Рабле проливает свет и вперед, и назад, — это значит, что этим самым вы отрицаете традиции античного реализма у Рабле, ибо в этих ваших высказываниях античности и античному реализму отводится очень мало места.

У вас все построено на готическом реализме. Это совершенно точно. Это у вас есть. Когда вы говорите о Рабле, о его языке, об его системе образов, то, в конце концов, какой Рабле у вас остается? У вас остается не тот Рабле, которого мы больше всего любим и знаем, — Рабле — гуманист и борец против всего средне-

векового мракобесия, а остается выхолощенный от классовой сущности Рабле.

Когда вы говорите о том, что, говоря о серьезных вещах, надо привести письмо к Пантагрюэлю и ряд других моментов, и когда вы говорите о языке Рабле по этому поводу, у вас получается, что в таких случаях Рабле выступает как посредственная фигура. Это не тот Рабле, которого мы ценим, а тот Рабле, который может быть поставлен в ряду, хотя и первоклассных, но малозначительных в истории реализма фигур.

Свои передовые позиции в области политики, культуры и быта Рабле прямо и одномысленно выражал в отдельных частях своего романа, в таких, например, эпизодах, как воспитание Пантагрюэля (*цитата*).

И последние слова Рабле, по-вашему, — это веселые, вольные и абсолютно трезвые слова народной праздничной стихии образа.

Мне кажется, переводить Рабле из сатирического плана в добродушно веселый план не оправданно. Всю сущность того, что Рабле оставил нам как идейное наследство, на котором мы можем воспитывать нашу молодежь, наше поколение, вы отбросили и считаете это правильным.

Я думаю, что эти моменты все-таки сбрасывать со счетов не приходится. Нельзя, по-моему, видеть в Рабле писателя, который будто бы воспринял от народа эту страсть к ругательству. Да, ведь сегодня мы слышали, что язык Рабле — это скопление этих самых непристойностей, язык Рабле — это язык ругательств: «Такие ругательства, как наши трехэтажные...» Не знаю, по какому методу сравнивал он эти ругательства, но хотела бы напомнить Михаилу Михайловичу, что еще в «Русской правде» боролись с этими ругательствами и налажали штрафы на ругатель *.

* М. П. Теряева затрагивает этот вопрос и в цитированной выше рецензии на книгу Павла Кузнецова. Она хвалит там поэму «Корепан», в которой воссоздается исторический эпизод, связанный с борьбой алтайских партизан против белых: «сурового коржака» Корепана расстреливают за отказ выдать сына-большевика. Теряева пишет: «Поэму «Корепан» можно отнести к удачам автора. Его можно упрекнуть только за концовку, над которой он недостаточно поработал, чтобы устранить некоторые крепкие словца». И далее: «...подобные нелитературные обороты речи нехудожественны, так как, привлекая внимание, нарушают стройность ритма, ослабляют впечатление от значительной темы». См.: РГАЛИ. Ф. 618, оп. 14, д. 186, л. 2—3. Склонность автора рецензии к сугубому пуританизму, быть может, и похвальна. Жаль только, что она сочетается с поистине вульгарной социологизированностью взглядов (Н. П.).

няют какое-то обаяние, настолько большое, что их можно сделать содержанием для научного исследования... (*Голос с места: Это слишком.*)

(Тов. Кирпотин:

Я прошу соблюдать порядок. Каждый имеет право выступить, каждый получит слово.)

Я считаю, что в этой диссертации перевернули с ног на голову социальные общественные связи.

Возьмем вопрос о языке. Языку посвящена большая часть этой работы, заключительная часть работы, и, в конце концов, в этой заключительной части работы оказывается, что язык является тем движущим компонентом, который создает идеологию.

Ренессанс, который выводится из жизни языка непосредственно, — эта идея встречается, но она ничего общего не имеет с марксистским литературоведением.

Дальше: «В творчестве Рабле вольность...» (*читает*).

Мне кажется, что большим пороком этой диссертации является то, что не дано качественное различие Рабле и гуманистов от готического реализма средневекового. Нельзя сказать, что гуманизм являлся лишь простым завершением средневековья. Нет естественного перехода — это скачок от средневековья к гуманизму. Гуманизм — это новая качественная ступень в отношении средневековья.

Я считаю, что в этой работе слишком большое внимание отведено второстепенным моментам и слишком мало внимания отведено описанию исторического фона, на котором видна была бы живая жизнь. Языка живой жизни этих образов в этой работе нет. И то, что тов. Бахтин в своем выступлении, говоря о Достоевском и Рабле, вдруг так особенно подчеркнул темный характер этого языка средневековой площади, подчеркнул интуицию, которая помогла Достоевскому познать эту древнюю сущность и претворить в своем творчестве, — мне кажется, что это порочная подоплека этой работы, и действительная подоплека этой работы уводит в мистические дебри непознаваемого.

Здесь больше всего уделяли внимания не диссертации и не отзывам некоторых рецензентов, а выступлению Дживелегова, который подчеркнул, что в этой диссертации не хватает главной, 9-й главы, которая сказала бы об основных движущих силах эпохи Ренессанса. Одной 9-й главой нельзя обойтись. Надо перестраивать всю работу, ибо она должна стоять на других качественных позициях, потому что с такими порочными методами, которые имеются в этой работе, нельзя дать понятия о классовой

борьбе и политическом тоне, потому что вся эта работа противоречит этому, потому что докладчик не говорил об этом. Он всю сущность сводит к физиологическим образам, к образам биологическим. В этой работе вся классовая борьба и политические взаимоотношения сведены к биологии.

Правильно сказал Алексей Карпович в своей рецензии, что биология играет огромную роль в этой работе.

Теперь я хочу остановиться на самих отзывах. Мне хочется отметить в отзыве А. А. Смирнова то, что он считает марксистско-ленинской установкой советской науки следующее: — он говорит: «Заслугой Михаила Михайловича является то, что он различает два средневековья: одно — средневековье официальное и другое — неофициальное — народное, фольклорное, жизнерадостное и трезвое. Первое — это фасад исторической эпохи». Надо прямо сказать, что это не марксистское положение. Какой же это фасад, когда все то, что здесь перечислено, являлось сущностью господствующего класса средневековья. Говорить так, — это значит уводить нас в чисто художественные образы, но не в образы политические.

Дальше в этом отзыве я хочу подчеркнуть следующее центральное место: «В этой фольклорной народно-праздничной образности занимает первичное проявление жизни — рождение и смерть...» (*цитата*).

Это, оказывается, говорил Александр Александрович. «Старое мировоззрение было лишь только...» (*читает*). И дальше говорит, что подняло Рабле на такую высоту и «вносит в...» (*читает*). Все средневековье, выходит, лишено этого исторического и социального значения. Это не так. Эту азбучную истину можно не говорить, но все-таки Возрождение родилось в борьбе со средневековьем.

И дальше такая мысль, которая слишком порочит наше старое литературоведение: «Автору удалось сделать открытие...» (*читает*)... которые оставались в значительной части весьма понятными и по крайней мере советский читатель, хотя советский читатель немного имеет по Рабле русской литературы — не все могут знакомиться с французскими подлинниками, но все-таки свою оценку Рабле как гуманисту, который борется против всякого угнетения, советский читатель эту оценку дает, а в диссертации этой оценки не было.

«Ценность монографии Бахтина заключается в том, что...» (*читает*).

Знаете, все-таки такое определение — «материалистическое понимание бессмертия», мне кажется неуместно. Было такое бо-

гоискательство. Можно сказать, что народ бессмертен, но «материалистическое понимание бессмертия» — нельзя сказать. Народ не умирает, но считать в этом заслугу Бахтина, что он подвел материалистическую базу... (*смех*). Вы, кажется, не так понимаете. Почему сказать, что народ бессмертен, можно? Это понятие оправдано исторически, но по философским понятиям сказать, что существует «материалистическое понимание бессмертия», — нельзя. Может быть, я ошибаюсь, но по-философски это будет нонсенсом. Можно сказать — идеалистическое понимание диалектического материализма. Может быть, так и можно сказать. Пожалуйста, я не считаю свое мнение обязательным.

(Тов. Кирпотин:

Просьба учесть фактор времени.)

Хочу перейти к отзыву И. М. Нусинова. Он говорит, что «можно сказать, не опасаясь переоценить...» (*читает*).

Мне кажется, сказать так — это слишком большая, высокая оценка работы Бахтина и это значит слишком недооценить работу Веселовского. «Он прошел мимо литературной среды...».

Он не обратил внимания на метод, которым сделана работа потому, что сам метод...

Далее говорится, что автор уделяет внимание (*цитата*).

Но дело не в этом, а в том, что после серьезных требований к тов. Бахтину тов. Нусинов говорит, что за эту работу надо присудить тов. Бахтину ученую степень доктора филологических наук. Такой вывод опровергает всю критику.

Тов. Дживелегов в своих установках по Ренессансу говорит, что автор не владеет шаблоном. Но надо, чтобы основным руководящим принципом наши литературоведы владели, — это принцип партийности и политического подхода к литературе. Это положение не снимается ни для одного литературоведческого исследования.

Алексей Карпович правильно и политически подошел к существованию этой работы. Он говорит, что это спорное место, где сказано, что материально-телесным низом владеет все и вся. Это не спорное место, а то порочное, что имеется в работе. Дело в том, что диссертант сделал это основной нитью своего исследования и отвернулся от политической нити в этой работе. Это и есть порочное в этой работе (*цитата*).

Я беру это за основу, если все давно исследовано, — то это является основным стержнем диссертации. За что же такие дифирамбы и похвалы диссертанту? Я считаю, что эта работа неправильна, что в этой работе нет того, что нужно. В ней есть

оплодотворение ренессансовской народной стихии. Он взял оплодотворение ренессансовской народной стихии, — из средневековья это не самое передовое, что было в средневековье. Он взял одну часть и повел принцип низа и зада. Так сказано в диссертации.

(С места: Это вы придумали.)

Нет, там это есть.

Алексей Карпович говорил, что смех Рабле направлен против изуверства и ханжества, — это действительно очень яркая характеристика Рабле. И он очень ярко виден, а то, что здесь дано в диссертации, от Рабле оставляет очень немного для читателя. И вывод такой, что эту диссертацию нужно как можно скорее напечатать и еще представить за границу, ее можно представить как частное исследование, но не как работу, достойную советского литературоведения, отвечающую тем задачам, которые ставит ЦК партии в своей резолюции о ведении идеологической работы, о политическом принципе в исследовании литературы.

Тов. Кирпотин:

Поскольку в диспуте затрагивается не только сама диссертация, но и оценки оппонентов, то оппоненты, если пожелают, могут получить слово.

Тов. Пиксанов:

Товарищи, я очень смущен тем, как развернулся у нас сегодня диспут. Когда я получил повестку сегодняшнего заседания и прочел пункт о защите кандидатской диссертации М. М. Бахтиным, я спокойно это воспринял, как один из десятков фактов, которые сейчас текут перед Ученым советом. Что же? Кандидатская диссертация — дело не такое уж ответственное, чтобы очень беспокоиться о ней, а особенно, когда дело касается Бахтина, которого мы давно знаем в печати. Наверно, в этой диссертации проявлены хорошие знания, хорошая методика работы и прочее. И затем три имени оппонентов, которых я очень ценю в области научной.

Но то, что здесь развернулось, осложнило для меня весь вопрос. Я уже не говорю о том, что оценка диссертации из категории кандидатской настойчиво переводится в категорию докторской, что на повестке дня не обозначено и о чем члены Ученого совета не были предупреждены. Оценка такая — это есть момент юридический, о нем можно говорить в ином круге. Но вот то, как

по существу дело развернулось, — это очень серьезно, это очень ответственно, и каждый из членов Ученого совета, который будет голосовать, должен по чистой совести дать себе ответ, как же он думает, какой вывод он сделает из диспута.

Затруднение мое существенно заключается в том, что, не предвидя такого поворота дел, я не смог, не сумел, не нашел времени ознакомиться с самой диссертацией, что при повороте, какой приобрел диспут, сейчас было бы необходимо.

Но все-таки сам диссертант тов. Бахтин выступил с таким развернутым вступительным словом и предоставил на рассмотрение много таких обширных тезисов, проспект к его книге, затем отзывы — все это дает материал для высказывания, и я считаю до известной степени свою совесть в порядке и могу такие размышления вслух высказать.

Михаил Михайлович, вы назвали свою диссертацию так: «Творчество Рабле в истории реализма». Я считаю: это совершенно неточное название. С таким же преувеличением, какое вами допущено в определении заглавия, я позволю себе иначе предложить вам заглавие: «Рабле, опрокинутый назад», «Рабле, опрокинутый назад, в средневековье и античность». Вот как надо называть вашу работу, потому что такое заглавие, какое вы дали, оно предполагает не только связь с прошлым, но и с будущим, причем, конечно, связь, хорошо документированную, конкретизированно изложенную и прочее.

По правде сказать, разбираясь во всем том, что я здесь слышал, я кое-что не освоил. Чтобы пояснить это на примере, скажу следующее: вы упоминаете о Гоголе и Достоевском, а в вашей большой работе ничего не говорится о влиянии Рабле на русскую литературу XVIII века. И не нужно читать вашу диссертацию, чтобы твердо знать, что о русской литературе XVIII века вы не говорите. А в истории влияние Рабле на русский реализм XVIII века должно быть показано потому, что когда романы Рабле были переведены в 1790 году, они активно включились в ту борьбу, которую вела русская литература и русская общественность с церковничеством, с церковным и религиозным лицемерием, с враждой свободной мысли.

Участие Рабле в этой существенной борьбе очень важно, и вы этого в своей работе не отметили. Почему это не случайно? Да потому, что вы историей влияния Рабле на русский реализм не занимаетесь. Вам нужно опрокинуть Рабле назад, в средневековье и античность, и это нужно сделать, не вводя в заблуждение заглавием этой работы. Это нужно сделать. Почему не связать Рабле со средними веками и античностью? Но тогда надо рабо-

тать отчетливее. Надо все-таки поставить в известность читателей диссертации и слушателей сегодняшнего диспута о том, как вы мыслите себе, и не давать общее определение реализма, а сказать о реализме Рабле и не его второстепенных или третьестепенных пережиточных элементах, а в основном, определяющем течении. Надо сказать это точно и ответственно: это — реализм Рабле, а потом показать, как благодаря ретроспективному изучению отчетливее становится рецепция прошлого в творческом сознании и методе Рабле.

Михаил Михайлович, вы этого не дали. Сам Рабле, как реалист или как писатель, собственно говоря, отсутствует. Это выясняется, а присутствует нечто иное — не Рабле. Ну, пусть даже и так, пусть будут нарушены известные пропорции, пусть будет вопиющая диспропорция, пусть вас больше интересует средневековье, но вот тут надо поставить вопрос: о каком средневековье и какой античности идет речь?

Вот вы настойчиво, как Алексей Карпович сказал, с одержимостью говорите об этом праздничном, веселом смехе средних веков и прочее. Вам этого мало — вы нас отбрасываете к сатурналиям. Но и этого мало — вспоминаете культ фалла в Греции и прочее. И вот все эти сатурналии и фаллические культы, они самое ваше понятие о средневековье и о традициях, какие наследовал Рабле, страшно искажают. Что из того, что был такой «ризус пасхалис», что из того, что в средние века монахи, пьянствуя в тавернах, распевали, примерно, такую песню: «[...]» — «Мне суждено помереть в кабаке»? (С места: *Это не монахи распевали.*) Но и монахи могли. (Бахтин: *Это стихи Архипписты, и они читаются так: [...].*)

Монах мог очень свободно шутить, распевать те или другие песни, сочиненные не им, и из этого делать такой вывод? Этого еще очень мало. Когда русский семинарист распевает: «Помолимся творцу, потом приложимся к вину и огурцу», — это не значит, что он относится отрицательно к религии и завтра не будет посвящен в сан священника и т. д. Это мало что еще говорит.

Вот, скажем, в нашей народной словесности, скажем, в северной русской драме есть такие пьесы народные, где выводился поп в рогожной рясе и смешном положении. Что дальше? (С места: *Объективная функция была обличающая или прославляющая?*) Это еще не ясно — не то обличительная, не то просто шутство.

* Квадратные скобки означают лагуну в источнике.

А когда Алексей Карпович говорит о фольклоре, то указывает не такие глумливые или шутливые вещи, а указывает, как в былинах и других произведениях народной словесности вскипает отрицательное отношение к князю, отрицательное отношение крестьян к землевладельцу и т. д.

Когда слушаешь вас и все, что говорят здесь, на диспуте, отчетливее вырастает законное сомнение, — о каком же средневековьи идет речь: о средневековьи таверны или карнавала, или о средневековьи, где происходили крестьянские восстания и городские революции и проч. Тогда встает вопрос: а сопровождались ли крестьянские восстания и городские революции песенками и поэтическими моментами? Ответа на этот вопрос я не услышал. У ваших оппонентов мелькали формулировки: бунтарское средневековье. И надо было сказать, где оно. Вы его не увидели. Все ссылки на сатурналии и фаллический культ для меня лишние.

Вы говорите о смехе, — нужно сказать, что тот прием, которым вы говорите о смехе, ваша замашка универсализировать смех, сделать его субстанцией, сделать стихию какого-то государства в государстве, — это вызывает мое сопротивление. И я боюсь, что когда мы будем осмысливать народность или ненародность движения только в аспекте смеха, мы любую народность — средневековую или русскую — снизим и укоротим.

Например, у Гоголя в «Мертвых душах» рассказывается, как народ на части разорвал земского председателя, и узнать его можно было только по клочкам форменной одежды. Был ли это народный бунт или нет? Бывало ли это в средневековье или нет?

Вы хотите понять Рабле через средневековье, через эту особую, своеобразную традицию. Всякую традицию нужно изучать. Нужно изучать исторические факты, каковы бы они ни были. Надо изучать и осмысливать это в широких перспективах — весь ли Рабле равен в средневековье? Я прислушивался, как вы говорили, и чувствую, что вам вольно понимать Рабле назад, а не вперед. Вы тянете его к изжитому.

Рабле — великий мыслитель художественный и философский. Он дал что-то свое, новое, над чем-то поднялся. Он поднялся над традицией и дал новое. Что он дал, над чем поднялся? Мощная стихия гуманизма, свободы, мысли, которые у Рабле есть и которые составляют заслугу и шаг вперед, — это вас не интересует, а вы хотите понять Рабле через эти реликты, через отрывку прошлого. Этого мало, так его не поймешь. Это будет снижение Рабле. Таково мое мнение. Может быть, в книге есть что-то, что ответило бы на такие сомнения, но в диспуте я не получил ответа на такие сомнения.

Тов. Бродский Н. Л.:

Я, конечно, понимаю и общую усталость, и желание поскорей закончить диспут. Но вопрос столь серьезный и столь существенный с точки зрения методологической, что ничего не имею против того, чтобы разойтись сегодня около 12 часов ночи. Кто устал, пусть уходит, ибо я не желаю быть похожим на одно из существ Панургова стада.

Товарищи официальные оппоненты соответствующим образом организовали мнение членов Ученого совета, но вступительная речь диссертанта и мое знакомство с его тезисами заставляют меня обратиться с просьбой и предложением, чтобы в своем ответе всем выступающим он ответил на следующие возникшие у меня два вопроса, и так как передо мной человек, давно мне знакомый по работам о Достоевском, и так как передо мною человек, который заслужил от четырех высококвалифицированных товарищей такие отзывы, с которыми я должен в какой-то мере считаться, то я полагаю, что мои вопросы не только закономерны, а они требуют того ответа, который мне, а может быть, другим товарищам уяснил бы некоторые весьма существенные вопросы, возникшие у меня.

Первый вопрос. Я с вашей работой не знаком, поэтому заранее прошу извинить, если чего-то недопонял в вашем выступлении. Я хочу голосовать честно и мужественно, так, как люблю, а не так, как пытаются обработать, хотя бы и уважаемые мною официальные оппоненты.

В вашей концепции есть один реализм — готический, другой реализм — классический, и ваше предпочтение отдается реализму готическому. Вы указываете, что гротескное — незавершенное, являющее собой как раз отражение становящегося, а не того, что есть в бытии. В вашем контексте представляется ценность, достоинство этого метода понимания мира, и вы считаете, что одной из характернейших особенностей готического реализма является близкая, непосредственная, тесная органическая связь с фольклором, с народными традициями в сатурналиях, в песнях, в плясках, в карнавалах и т. д. А я утверждаю, что снижение метода, которым орудуют великие представители эпохи, и в особенности русский реализм, такое снижение незаконмерно, потому что, во-первых, широта, всесторонность и глубочайшая правдивость в отражении объективного мира в его противоречиях, в его движении — это, конечно, характернейшая особенность классического реализма. И мы должны тут встать на позиции Максима Горького, который заявляет, что без народа, без оглядки великих классиков на фольклор, на то, что мы называем на-

родной поэтической стихией, мы себе не представляем того, что мы называем великим русским классическим реализмом.

Таким образом, я никак не могу согласиться с тов. Бахтиным, что ценное в готическом реализме — именно связь с фольклором, то кабинетное, ограниченное избранных. Это и есть как раз то, что характеризует антипод этого готического метода — классический реализм.

Я — сторонник классического реализма.

Второй вопрос: карнавальное, маскарадное, веселое, пляшущее — и вдруг я слышу — гениально выраженное в русской литературе XIX века, а может быть, и во всей литературе. Возьмите «Сон смешного человека» или «Бобок» Достоевского, — вот где концепция гротескного реализма. Нет, я Достоевского в этих опусах никак не могу вести к этим физическим сатурналиям, к этим праздникам. Нет, не праздник, а трагедия величайшего русского и мирового трагика. Вот, что я ощущаю в «Бобке». Никакого готического реализма я в этом не вижу, и вы не должны были об этом говорить. Не раз мы говорим, что понимание есть все-таки непонимание.

Я хотел бы, чтобы в вашем ответе вы дали определенные концепции на эти недоразумения, которые возникли у меня, когда я слушал ваши выступления и ваши тезисы. Я хочу получить ответ, — так ли я понял вас.

Тов. Михальчи:

Мне хотелось бы сказать несколько слов. Я не могу говорить по существу диссертации много, потому что я не считаю себя достаточно сведущим, но, мне кажется, совершенно ясно, что мы имеем дело с явлением в советском литературоведении очень крупным.

Я диссертацию читал и знаком с ней не только по отзывам и тезисам, поэтому мне представляется, что развитие мысли, ход доказательств и та связь со средневековьем, которая вызвала столько возражений со стороны выступавших, вовсе не заслоняют основного и главного, что хотел доказать в своей диссертации Бахтин. Тов. Бахтин хочет установить преимущество Рабле, воплощение в его творчестве и деятельности тех подспудных и неучтенных сил, которые могут изменить ряд наших принципиальных точек зрения. Мне кажется, что в этом отношении диссертация, привлекая огромный материал при своей подготовке, диссертация, которая свидетельствует не только о начитанности, но и о больших аналитических способностях автора, — явление из ряда вон выходящее.

Мне приходилось слышать много и кандидатских, и докторских диссертаций за последнее время, и эта диссертация — событие, которое трудно сравнить с чем-нибудь другим.

Мне представляется, что ряд недоумений, которые возникли, и особенно выступление первого оппонента, связаны с тем, чем страдаем мы очень часто, — с недостаточной осведомленностью в том материале, который использован диссертантом. Думаю, что никого не обидит, если я выскажу положение довольно общее, что диссертант знает больше, чем кто-либо из его слушателей, а в данном случае мы должны это признать в полной мере, что многие специалисты, работающие в области средневековья, западноевропейского Возрождения, не имеют такой широты кругозора, большой начитанности и такого аналитического подхода, которые проявлены диссертантом в его диссертации.

Не хочу обидеть и первого выступавшего, который, совершенно очевидно, оперировал только тем, что имеется на русском языке о Рабле, но нужно категорически отвести некоторые обвинения в словах первого выступавшего, что будто бы эта диссертация не отвечает тем требованиям, которые предъявляются сейчас, в связи с рядом всем знакомых постановлений, к советской науке, к советскому литературоведению. В данном случае мы со всей твердостью должны сказать, что этого в диссертации нет. Если есть некоторые недостатки, есть неполнота, которые неизбежны в каждом, даже многотомном исследовании, даже в трудах, над которыми ученые трудятся по 25—30 лет, но вопрос обследован и аргументирован, с моей точки зрения, блестяще.

Я не считаю себя вправе рассуждать на тему — заслуживает ли тов. Бахтин кандидатской или докторской степени. Я считаю, что он заслуживает самого высокого одобрения как смелый историк литературы, как действительный новатор, как действительно человек, который пытается проложить новые дороги и вовсе не пренебрегает той методологией, которая является ведущей методологией нашей, и вовсе не отстраняется от тех проблем, которые так демагогически отмечены в речи первого выступавшего.

Тов. Финкельштейн:

Я не читал вашу работу, но, однако, я не чувствую себя обработанным мнениями официальных оппонентов. Я слышал ваше выступление, выступления ваших официальных оппонентов, выступления других товарищей и, мне кажется, одно хорошо, что вы дали изложение не вашей работы в вашем вступительном слове, но дали изложение той общей концепции, которая у вас

сложилась на развитие романа. Именно потому, что вы занимаетесь романом и его историей, мне кажется, у вас не могла сложиться мысль о том, что Рабле таков, что его нужно, как сказал проф. Пиксанов, опрокинуть, по вашей диссертации, в прошлое. Нет.

Мне кажется, самое важное и значительное в вашей работе — это то, что вы показали те неведомые пути, по которым складывался реализм. Говорили и писали очень много о том, что Рабле очень многим обязан народному творчеству, но как, чем обязан народному творчеству, это мы не видим.

А ваша работа показывает тот путь, по которому шло развитие романа в XVI в. (*С места: Это не весь путь, а только часть пути.*) Может быть, к вашей диссертации нужно добавить один том и показать, как происходит развитие реализма после Рабле. Но то, что вы показали, — это, возможно, был Рабле. Рабле не был одиночкой в литературе XVI в., и мне кажется, что можно упомянуть об Ариосто и Боярдо. Вы наводите на мысли, которые не возникали до вашей диссертации. Вы показываете становление реализма, которое нам до вашей работы не показывали. Те упреки, которые вам сделаны, они необоснованны.

Вы в начале своего вступительного слова сказали, что вы не излагали того, что было изложено в имеющихся уже западных и русских работах. Эти работы дают уже основное представление о Рабле как о борце за будущее, как о представителе Ренессанса, поэтому нельзя назвать вашу работу о Рабле опрокидывающей в прошлое. Наоборот, — это Рабле, идущий вперед.

Так именно я понял вашу работу.

Тов. Домбровская:

Я должна сказать, что меня не обрабатывали ни рецензенты, ни кто другой. Я работу прочла не всю, но слышала здесь выступление диссертанта. Может быть, Дмитрий Евгеньевич скажет, что мое выступление несколько тенденциозно. Все-таки Рабле-гуманиста у вас не осталось, Рабле-борца за гуманистические идеи у вас совершенно нет, и профессор Писканов правильно отмечает, что есть не только народно-праздничная традиция, но есть и народ борющийся.

Вы говорите, что средневековый смех был официальным и неофициальным. Это сказано у вас на с. 97. И вы не раз это подчеркиваете. Значит, вы совершенно игнорируете сатирическую струю. Смех у вас только веселый, беззаботный смех у Рабле. У вас нет ничего о том, что Рабле — сатирик.

(С места: Вы не там читали.)

Мое мнение для вас необязательно. Это мнение читателя.

Это основание — у вас Рабле перестал быть крупнейшим гуманистом. У вас нет связи с гуманизмом, поэтому у вас смех утрачивает, на протяжении XVII века, связь с мирозерцанием, и дальше, по существу, идет отрицание сатиры Мольера, сатиры Вольтера, сатиры Дидро, сатиры Свифта.

Мне кажется, что прежде всего нужно было отметить то, что ценного в Рабле, что Рабле — идеолог нового, рождающегося общества. У вас сказано, что Рабле является завершением средних веков. Вы говорите: «Рабле — наследник и завершитель...» (*читает*). Вы делите средневековый реализм на реализм фольклорный и на готический. Такой термин есть. Мне кажется, Рабле не примыкает к средневековому реализму, не является наследником. А Возрождение — это совершенно новое качество, и, хотя это всем известная истина, но позвольте процитировать: «Что такое была эпоха Возрождения? Эпоха Возрождения, — говорит Энгельс, — это было преодоление средневековья». Не буду брать известные цитаты о титанах Возрождения, но только маленькую приведу: «Идеологи французской буржуазии критиковали многое...» Это не только смех, а критика, это есть уже разложение феодального мира (*смех*). Не только народно-праздничный смех. Критического идейного содержания нет. Я подчеркиваю, что характером средневековья является то, что подчеркивается в «Новой философии науки и искусства». У вас противоречия остаются непримиримыми. Следовательно, тут мы видим не такое качество, каким является культура Возрождения. У вас этому, как просто сказал Алексей Карпович, незначительное место отведено, поэтому у вас и Телемское аббатство исчезает. То новое качество, которое дает Рабле в Телемском аббатстве, у вас не существует. Поэтому ваша концепция влияния на Рабле, на Гоголя, мне кажется, порочна. «Волны смеха бурсацкого...» (*читает*). Никто не может сказать «волны». Простите, Тарас Бульба — это не сатурналии.

Тарас Бульба — это не сатурналии, — это освободительная борьба против польских панов (*цитата*).

«Мертвые души» — это интереснейшая параллель к 4-й книге Рабле».

Вы говорите об очень веселой преисподней (*цитата из диссертации*).

Я думаю, что она слишком сильно притянута. Вы говорите прямо и косвенно о влиянии народной формы (*цитата*).

Это говорит не о подражании русской литературы Западу, а об ее народности и демократизме.

Проф. Дживелегов:

Мне кажется, товарищи, что для того чтобы задавать другим и себе вопросы, для того чтобы чувствовать какие-то сомнения в том, что написано в научной работе, лучше всего прочитать эту научную работу, а, пока ты не прочитаешь, пока только слушаешь тезисы или слушаешь положительные и отрицательные выступления других товарищей, никогда отчетливой картины того, что написано, получиться не может. Я и думаю, что прежде всего надо было познакомиться с работой, и, кроме того, нужно всякую работу уметь прочитать. А то выходит так, что некоторые из выступавших здесь говорили, что они работу читали, а самых существенных вещей, которые в ней имеются, они не усмотрели и, наоборот, усматривают в работе такие вещи, которых там нет.

Например, один из основных тезисов товарищей, выступавших с критикой работы тов. Бахтина, заключается в том, что в книге нет никакого упоминания о классовой борьбе, и ею даже не пахнет в работе. Другой тезис гласил, что в работе нет ничего, что вскрывало бы критическую сторону этой народной стихии, о которой говорится у тов. Бахтина, и что нет ничего о бунтарстве, о котором я говорил, выступая в качестве официального оппонента. Надо хорошенько прочитать то, что написано. У тов. Бахтина написано, что в образовании этого народного мировоззрения и в образовании народного отношения к основным официальным моментам средневековой культуры — к богословию, к королевской власти, к догматизму, к деспотизму Католической церкви — говорили с ранних времен, с V и VI веков.

И то и другое — это настоящая сатира, сатира, направленная на церковь, а церковь в средние века была идеологической опорой всего официального мира средних веков.

...и против этой крепости средневековья направляется эта критика, которая идет из низов, которая начинается в пародиях латинских поэтов и проводится в «ризус пасхалис» и в содержании праздника дураков. А то, что направлено против того, что защищает классовые основы средневековой идеологии, против церкви, разве это не бунт? А если церковь защищает основы средневекового мира — феодализм, а против нее выступает народный смех — разве это не борьба? Надо уметь читать, это в книге есть. Потому что, когда народный смех, этот бунтарский народный смех, начинающийся с латинских пародий, разворачивается дальше, то получается Жакерия, восстание Отто, получают борьба гуситов и все народные движения города и крестьянства, которые всегда связаны с религией. Нет ни одного крестьянского и

городского восстания, которое не было бы связано с религиозными моментами. Всегда это так, и это две стороны одного и того же. Неужели же Михаил Михайлович должен был обо всем этом говорить с такой подробностью, чтобы это было ясно ученикам подготовительного класса? У него все сказано, и эта классовая борьба существует. Обвинять его в том, что он классовой борьбы не усмотрел, — это значит, что книга не понята, и стараться очернить исследование тем, что в нем игнорируются такие для каждого марксистского ученого обязательные вещи, — это значит поступать тенденциозно.

Затем другое. Михаила Михайловича обвиняют в том, что он мало говорил о положительной идеологии Возрождения. Я говорил в своем выступлении в качестве официального оппонента, что мне бы хотелось, чтобы у него было приведено в связь то, что было для французского Ренессанса и для Ренессанса вообще таким типичным, как воинственность сторонников культурного движения, выражавшаяся в том, что люди шли на костры, и классовая борьба завязывалась вокруг таких вопросов, где была и высокая идеология, где была религиозная идеология, разделяющие представителей одного и того же движения французского Ренессанса. Это нужно было сделать.

Но заставлять человека говорить о том, что представляет собой Ренессанс, когда ему великолепно известно, что все это сделано давно, зачем повторять. У него были задачи, которые он себе поставил и в которых он чувствовал пробелы во всей раблеистской литературе. Этих вопросов никто не затронул, а картина широкая ренессансной культуры, кто ее не знает? Она во многих исследованиях западных и наших, во многих высказываниях вскрыта, и ему незачем было по этой дороге еще раз идти. Повторяю, он не любит исхоженных путей. Это его право — признавать, что наука уже получила что-то в этом отношении и что-то бесспорное, потому что эта картина ренессансной культуры дана, начиная с А. Н. Веселовского и кончая всеми исследованиями раблеистов французских. <...>

Это ему не нужно делать. Я думаю, что те возражения и замечания, сомнения и размышления, которые здесь высказывались, едва ли должны поколебать то мнение, которое мои товарищи — официальные оппоненты, — я, а также не присутствующий здесь академик Тарле высказали.

Я несколько не поколеблен в своем мнении, и заявления официальных оппонентов меня не «обработали». Я держусь той же точки зрения, которую уже высказал, выступая в первый раз.

Профессор Смирнов:

Уважаемые товарищи, я буду краток отчасти потому, что переговорить обо всем здесь нет никакой возможности, кроме того, я очень устал ввиду «раздорной» атмосферы. Я скажу несколько слов, которые будут содержать потенциальный ответ на большую часть критических замечаний. Когда мы: я и два моих сотоварища по оппонированию — согласились на том, чтобы ходатайствовать о присуждении докторской степени т. Бахтину, — это диктовалось тем, что эта работа мало похожа на обычного типа кандидатские работы, которые сейчас имеются. Одним из пунктов положения о кандидатской работе является, что кандидатская работа не обязана быть оригинальной, а присуждение кандидатской степени имеет целью практически укрепить и пополнить кадры добросовестных преподавателей, которые знали бы азы, знали бы хорошо рельсы, умели бы хорошо по этим рельсам ездить. Таких работ много, они предлагают читателю хорошо известные и понятные вещи. Эти работы меньше всего ставят себе целью поколебать высказывания разных эпох и течений. Они дифференцируют разные вещи и углубляют их.

По самой сущности работы т. Бахтина, по ее плану, по ее анализу я не слышал ни одного замечания. Здесь было очень много замечаний, которые, на первый взгляд, звучали грозно. Они были частью не историчны, а часть шли поверх материала. Я не буду всего здесь перечислять. Но были здесь и такие критические замечания, что диссертант напрасно считает это как бы основным путем реализма на Западе. К этому не было добавлено: в XVI веке.

Диссертант твердо говорит об очень реальных литературных условиях, о росте сознания, о воплощении его в определенные литературные формы, в определенную литературную среду и т. д.

Была взята под сомнение одна фраза, что работа объясняет причину обаяния, которое Рабле оказывал всегда. Я по поводу этого говорил, что Рабле дорог не этим, а прогрессивными идеями. Я говорил о том обаянии, которое он оказывал в XVII и XVIII вв. на людей типа Лабрюйера, Вольтера, которые не терпели этой словесной, образной нечистоплотности и тем не менее как-то это преодолевали.

Опять же один из выступавших приписывает Михаилу Михайловичу постановку вопроса, какой реализм выше с нашей точки зрения. (С места: Это есть в тезисах.) Не откажитесь назвать. (С места: У меня нет тезисов, не буду доказывать, это факт, который подтверждается самим диссертантом. Там говорится и о XIX веке, о связи с Гоголем.) Но в какой связи? И вот получается вещь удивительная, что классический реализм ничего

общего не имеет с критическим реализмом XIX века, он говорит о другой концепции мировосприятия и другом каноне классики, к которой классицизм великих классиков русского реализма и западного не имеет ни малейшего отношения.

Было еще замечание, как же Рабле завершает прошлое, а на самом деле Ренессанс — приобретение нового качества. Ничего подобного не имел в виду диссертант. Конечно, Рабле завершал прошлое так же, как Данте завершал средневековье, и открывал новое качество, качество новое он приносит, это сказано подробно диссертантом. Я в краткой речи говорил о категории времени и социальном развитии, об этом достаточно говорилось.

Вот то немногое, что могу сказать. Те замечания, которые здесь слышали, по существу правильные, и если бы они были сказаны не применительно к данной диссертации, я бы с радостью под ними подписался.

Тов. Нусинов И. М.:

Я очень приветствую готовность вашу идти на большие жертвы и сидеть до 12 часов ночи во имя объективной науки и во имя вопросов совести. Здесь было сказано: «Обрабатывать» членов Ученого совета. Получается, что я до сегодняшнего заседания, вкупе с другими оппонентами, обходил или объезжал членов совета и убеждал, чтобы они голосовали за то, чтобы дать докторскую степень. Заявляю, что с членами совета ни с кем не говорил и с другими оппонентами до сих пор не встречался.

Теперь дальше. Прежде всего, я имею право быть убежденным в том, что данная диссертация заслуживает, чтобы тов. Бахтину была присуждена докторская степень. Я вернусь к некоторым замечаниям, сделанным здесь.

Замечание профессору Пиксанову. Профессор Пиксанов шел сюда с намерением присудить за эту работу тов. Бахтину кандидатскую степень. В чем заключались возражения против работы тов. Бахтина? Возражения о том, крупный ли ученый тов. Бахтин или нет, — мы такого возражения не слышали. Возражения были против его методологии, против его миросозерцания, против партийности или непартийности его работы. Я эти требования предъявляю не только к кандидатской работе, но и тогда, когда студент сдает мне курсовую работу. С точки зрения этих позиций, ничего не изменилось, и тов. Пиксанову нужно было прийти подготовленным по этим вопросам.

Ссылка на Горького, что Горький заявил: «Без оглядки на народ нет классического реализма», — совершенно правильна и сделана сегодня диссертантом. Вся эта диссертация построена с

оглядкой на народ. Это народное творчество, это борьба с феодализмом и церковью в течение десятилетий и подготовили Рабле. Без этого Рабле был бы чудом. Но это не просто механический результат, — это новое качество. Поэтому над всем средневековым высится фигура Рабле и не только по отношению к тому, что ему предшествовало, но и по отношению ко всему французскому Ренессансу. В этом его первое качество <...> *

Классовая борьба. Классовая борьба для той эпохи, а по мнению Маркса и Энгельса, даже и для XVIII в. не заключается в том, что 10 классов борются друг против друга, а заключается в общей борьбе того, что называли третьим сословием, против феодализма. Эти два мира тут противопоставлены достаточно резко, и в этом заключается сущность в раскрытии классовой борьбы.

Бывает так, что в некоторых диссертациях и докладах без конца говорят «классовая борьба», «марксизм», а классовой борьбы и марксизма нет. А в иной работе ни слова не говорится о классовой борьбе и марксизме, а все содержание этой работы говорит о классовой борьбе и марксизме.

И еще здесь было одно требование жанровое. К работе тов. Бахтина были предъявлены требования зачетного порядка. Студент на зачете все это должен знать и сказать. А здесь речь идет не о зачете, а о научной диссертации, и диссертант на них не останавливается.

У меня есть возражения против диссертации, и я говорил о них. Но они не заставляют взять под сомнение основной вопрос. Передо мной такой труд, который не может сравниться с другими трудами, за которые мы присуждали докторскую степень здесь, в этом зале.

Я не отказываюсь от своего предложения присудить тов. Бахтину за его работу докторское звание.

Тов. Бродский:

Я прошу членов Ученого совета не придавать моему выражению «обработка» того специфического значения, которое придали ему некоторые члены Ученого совета.

Исаак Маркович, у Ленина есть выражение: «диалектическая обработка истории», — и Ленин не приносил ничего одиозного в это выражение. Я утверждаю, что не рассматривал членов Ученого совета как людей, которые занимаются фактической обработкой мнения.

* Здесь (а также ранее и далее) многоточие в скобках не означает пропуска в стенограмме, сокращения мною каких-то ее частей. Так в тексте (Н. П.).

Тов. Кирпотин:

Разрешите в порядке прений несколько слов сказать.

Наш диспут принял очень интересный и глубокий характер, и это хорошо. Обсуждаем не только вопрос о том, присуждать ли М. М. Бахтину кандидатскую или докторскую степень, мы обсуждаем также ряд вопросов по существу.

Эрудиция диссертанта, творческий характер его научной деятельности не вызывают у нас сомнений, но спор разгорелся, и спор этот имеет большое значение.

Я диссертацию не читал, но тем не менее то, что здесь говорилось, и то, что говорилось во вступительном слове Михаила Михайловича и в прениях, мне кажется, является очень важным и позволяет уже говорить.

Один из тезисов диссертации гласит следующее: что если бы Рабле выступал бы только как гуманист, как человек эпохи Возрождения, то книга, написанная им, явилась бы посредственной и рядовой книгой. Мало того, — что те места, те главы в книге, где Рабле выступает как человек эпохи Возрождения, эти главы очень ординарны и неглубоки, а там Рабле становится таким великим, когда он в своей книге воскрешает или воспроизводит то, чем жило средневековье, при этом неофициальное средневековье, а жил народ в средние века. И тут начинается у меня ряд возражений.

Мне кажется очень искусственным это разделение средневековья на официальную жизнь церкви и феодальной верхушки и на жизнь народа, в том смысле, что там идеология, которая относится только к фасаду, а если проникнуть за этот фасад, разбить его пинком ноги, приподнявши сутану, то мы откроем нечто совсем иное. Мне кажется, разделение это слишком механистическое. Прежде всего, если проникнуть за этот фасад, мы вовсе не найдем вечного праздника, вечного карнавала, мне кажется, мы найдем другое: вечный, беспросветный, очень низкий по своей технике и по производительности, мученически тяжелый труд. Эти замки, эти соборы как были построены? Они были построены людьми, которые работали, и кости этих людей лежат в основе этих соборов. Чума приходила и выкашивала целые города, деревни, целые страны. Войны были тяжелые. И это настолько угнетало людей, народные массы, которые тут представлены как источник бесконечного веселья, что они часто не только не имели возможности веселиться и критиковать этот строй, но часто выступали и как сила, поддерживающая этот феодальный, религиозный строй. Тут нет ничего парадоксального, это вытекает из установок марксизма. <...>

Что же — религиозные изуверские веяния не охватывали мужчин и женщин из простого народа, разве в крестовых походах не участвовали сами народные массы? Да, в них присутствовали народные массы, и тут мы подходим к употреблению слова «народ». Слово «народ» — великое слово, и иногда оно произносится так, что открывает все ключи. Но есть народ и народ. Когда Щедрин писал историю города Глухова, его обвинили в том, что он клеветает на народ. Он отвечал, что это неверно. Тот конкретный исторический народ, который поддерживал самодержавие, участвовал также и в глумлении над передовыми людьми общества, которые приходили его освобождать. Этот народ вызывает у меня критику, а тот народ, который является источником демократических идей и прогрессивного движения вперед, — этот народ не может не вызвать моего преклонения.

Ленин в 1905 г. говорил, что есть народ передовой, революционный, которому можно вручить диктатуру пролетариата, а есть народ мещански-ограниченный, который по целому ряду причин, забитый, запуганный или оглуленный, веками поддерживал суеверия, поддерживал самое мрачное мракобесие, суеверие, которое было направлено против него самого. И это надо было уметь различать не для того, чтобы унижить народные массы, а для того, чтобы сделать весь народ истинным народом. А то, что здесь говорилось товарищем Бахтиным, есть сильное приукрашивание этой скудной и бедной жизни.

Средневековье не было сплошным карнавалом, как здесь об этом говорили.

Во-вторых, — как народ ведет вперед историю и что является тут звеном для того, чтобы народ вел историю вперед? Звеном является сознательность, выработанная передовыми людьми — интеллигенцией эпохи. Эта интеллигенция, на основе исследований положения народной жизни, приходит к темным народным массам и просвещает их. Тогда народ становится истинным народом.

Мне кажется, что то, что говорилось здесь диссертантом, и то, что в развитие этих мыслей прозвучало на собрании, является умалением значения сознательности идеологии, в частности, идеологии Возрождения.

Я не специалист в области французской литературы. Моя область — русская литература, но, как я себе представляю, мне кажется, что Рабле смог найти и открыть в народе веселую, свободомыслящую струю потому, что он шел к народу как идеолог Возрождения. И главное состоит не в том, что снизу его подтолкнули, а в том, что он сам мыслитель, который выработал определенное отношение к войне...

...и он, этот мыслитель, который выработал определенное отношение к суевериям церкви и религии, подошел к народной жизни, смог понять... (С места: Так и говорилось.) Тут говорилось не так. Я говорю все-таки не о диссертации, я говорю о том, что я здесь слышал, а тут говорилось, что как гуманист, как идеолог Возрождения, он — ординарная фигура, а становится замечательной фигурой тогда, когда он передает ту стихийную жизнь, которая протекает ниже поясицы, и это сделало его книгу великим шедевром. А из такой оценки происходит недооценка идеологии Возрождения и происходит грубейшая идеализация средневековья.

Мне кажется, в том, что я говорю, — это очень серьезный упрек. Но тут ничего обидного в том смысле, что я не собираюсь ни в коем случае умалять значение эрудиции и талантов диссертанта. Я это признаю. Я — специалист по русской литературе, знаю его книгу о Достоевском, но с точки зрения столкновения точек зрения тут есть расхождение. Идет докторский диспут, мы обязаны высказать свое мнение, свои расхождения, а расхождения затрагивают очень большой серьезный вопрос.

Вопрос о том, что такое народ. Народ может быть пустым словом, а может быть и великим словом. Все великое уважение к народу заставляет не преклоняться перед темнотой, перед предрассудками, перед представлениями, что народная жизнь — это только чисто физиологическая, карнавальная жизнь, а нужно заставить поднять народ до вершин сознательности, до которых достигает эпоха. Когда речь идет о Рабле, доказано, что это не случайное явление, его корни — в народе. Но раскрыть то, что представляет собой народ его времени, Рабле мог потому, что он был идеологом, сознательным человеком эпохи Возрождения, представителем передового светского мирозерцания.

Я не мог сказать против книги, но мог выступить на основе того, что здесь говорилось. Тут много было сказано такого, что положение дела уяснило.

Тов. Залесский:

Я не специалист и принадлежу просто к советской интеллигенции. Пришел на основе знания моего о том, что работа интересна, хотел услышать, как она будет дискутироваться, и должен обратить внимание на некоторые явления.

Первое, это то, что работа вызвала весьма оживленный диспут. Это, конечно, уже показывает, что работа эта представляет собой выдающееся явление.

А второе, мне кажется, менее отрадное впечатление получается от тех выступлений, которые имели место. Слушая внимательно все прения, я вывел заключение, что те, кто хорошо ознакомился с работой, высказывались положительно, а те, кто высказывался отрицательно, все признавались откровенно, что работу не читали, за исключением первого официального оппонента, выступление которого было достаточно хорошо охарактеризовано одним из выступавших. Выступление чрезвычайно странное, исходило совершенно из других позиций. Совершенно правильно здесь отмечалось, что предъявлялись какие-то требования к диссертанту, на которые он будто бы не ответил в своей диссертации.

Мне кажется, что первое выступление с известных точек зрения, с точки зрения требования от каждого выступающего понимания того, о чем он говорит, его надо отвести.

(Тов. Кирпотин:

Это право Ученого совета. Первый выступавший товарищ — это не прохожий, это кандидат наук в области западной литературы.)

Из его выступления этого нельзя было понять. Все остальные сами признали, что они работу не читали, поэтому получается не совсем хорошо.

Проф. Смирнов:

Я хочу сказать два слова справочно-разъяснительного характера.

Я приветствую в сегодняшней дискуссии заявление о том, что Рабле тем и велик, что он писал во имя Ренессанса и просветительских идей, а там, где он начинает действовать риторически, исторически, красноречиво, там, где, как говорит тов. Бахтин, Рабле становится гуманистическим и риторическим, — он делается выдающимся, но рядовым писателем.

Другие это же самое доказали другими средствами не менее хорошо, чем он. Если мы возьмем другие сочинения Рабле, они в своей форме оказываются довольно заурядными, а в этой форме он становится великим как художник по своим гуманистическим устремлениям.

Второе — по поводу фасада. Это выражение неудачное. Оно сорвалось с моего языка. Я имею в виду верхние и нижние пласты, а не фасад самой жизни средневековья. У всех речь шла об идеологии и художественном выражении.

Тов. Горнунг:

Я не собирался выступать на дискуссии, и только острота поставленных здесь вопросов вынуждает меня к этому выступлению. Я хочу начать с характера диспута и с указания на глубину проблем, которые затронуты. Это — факт, независимо от того, какое решение будет принято Ученым советом или как будет поставлен вопрос: о присуждении тов. Бахтину кандидатской или докторской степени. Все это является лучшей рекомендацией обсуждающейся работы.

Конечно, никакая ученическая, никакая компилятивная работа, будь она совершенно безупречна в следовании элементарным требованиям нашей методологии, с цитатами из соответствующих мест, никогда не поднимет такого обсуждения, которое развернулось сейчас. И так как я тоже диссертацию не читал целиком, хотя некоторую часть читал и знаком с тезисами Бахтина, я здесь коснусь только одного из тех вопросов, которые затрагивались в прениях. Мысль о двух средневековьях — мысль, высказанная диссертантом, поддержанная, если не ошибаюсь, всеми официальными оппонентами, подверглась очень резким нападкам со стороны некоторых неофициальных оппонентов. Я не скажу, что эта мысль является абсолютно новой и что до М. М. Бахтина ни в нашей, ни в западной науке никто ее не высказывал, но, высказанная вновь с большой силой и подкрепленная большим количеством материалов при безукоризненном овладении источниками, эта мысль представляется мне одним из самых ценных положений сегодняшней диссертации и ценной прежде всего с марксистской точки зрения.

Я не буду упоминать хорошо известные всем присутствующим слова Маркса о единстве культурного развития, проходящего через разные общественно-экономические формации, это одно из кардинальных положений марксистско-ленинской философии истории, а, следовательно, и марксистско-ленинского литературоведения. Принимая, что поступательный ход развития общества складывается из последовательной смены одной общественно-экономической формации другой, историк-марксист никогда не утверждал каких-либо коренных культурных кризисов, создающих полный разрыв традиций между отдельными мирами, как это делает сейчас почти вся мировая буржуазная историческая наука, начиная с концепций типа Эдуарда Мейера и кончая опошлением и вульгаризацией его, чуждой нам, но более или менее научно обоснованной пресловутой «философии истории» у пресловутого Шпенглера. Но если мы стоим на позициях Маркса и других основоположников марксизма о единой линии куль-

турного развития, развития диалектического, то мы должны при-
нимать всегда некоторую подспудную струю, которая, несмотря
на засилие идеологии господствующих классов, продолжает су-
ществовать.

Вот почему я согласен с тем, что Валерий Яковлевич выска-
зал очень, мне кажется, правильное положение, и, разделяя его
положение, касающееся Рабле, к которому присоединился
тов. Смирнов, которое, как кажется, разделяет сам диссертант,
я не вижу ничего порочного, кроме неточностей некоторых сло-
весных форм, даже в теории фасада и совершающегося за этим
фасадом культурного развития. Развитие народной жизни, не-
смотря на смену социальных укладов и способов производства,
имеет всегда единство от первобытного до исторического време-
ни, до нашего времени. И в средние века это продолжение народ-
ных культурных традиций никогда не умирало. И совершенно
прав М. М. Бахтин, когда он через средневековые ведет тот раб-
леистский гуманизм и реализм, восходящий к некоторым антич-
ным истокам.

Совершенно правильно, что, действительно, надо не иметь
никакого представления ни об одной стороне античной культу-
ры и средневековья, чтобы понять эти утверждения диссертанта
как какой-то веселый сплошной карнавал, который непрерывно
длился за этим монастырским и феодально-замковым фасадом в
средние века.

Надо совершенно не иметь представления о том, что такое
были римские сатурналии и другие культы массового характе-
ра, вроде эллинских мистерий, чтобы воспринимать это как не-
что веселое, как комедию и буффонаду, которые, правда, были в
античном мире (и в Греции, и в Риме) и о которых нам дают пред-
ставление некоторые стороны творчества Аристофана.

Но не о буффонаде, не о веселом развлечении думал автор, ког-
да он говорил об этой традиции Рабле, уходящей в далекую древ-
ность, не только в античный рабовладельческий мир, но и даль-
ше, в магические и другие культы.

Мне представляется, насколько я могу судить не только по
сегодняшнему выступлению автора и по его тезисам, но и по оз-
накомлению с некоторыми частями его диссертации, что работа
тов. Бахтина вносит большой вклад в изучение Рабле с иных по-
зиций, чем те, которые господствуют в западном литературове-
дении, у Абеля Лефрана или в специальном журнале, посвящен-
ном Рабле (*Revue du XVI siècle*). Я нахожу в докладе общие
исторические и литературоведческие положения очень большой
методологической ценности. Наряду с этим не отрицаю, что в

работе много спорных положений, много спорных положений изложено и в тезисах, и они заслуживают строгой критики. Я заявляю, что с целым рядом положений общего характера, высказанных В. Я. Кирпотиным в его выступлении, я согласен. Но, может быть, некоторые положения автора кажутся нам спорными из-за несколько необычной и очень оригинальной, а потому не всегда удачной терминологии, которой пользуется тов. Бахтин. И когда здесь целый ряд товарищей говорил о гуманизме и о том, что Рабле сохранил свою действенную силу даже для наших дней не вопреки гуманизму, а потому, что он был гуманистом, то в некоторых выступлениях происходит эквивокация самого термина «гуманизм». Когда мы говорим о гуманизме Горького или Анри Барбюса, о гуманизме нашей советской литературы, литературы социалистического реализма, мы это понимание гуманизма не ассоциируем с гуманизмом эпохи Возрождения. Термин «гуманизм» имеет для нас — историков — свое специфическое и очень ограниченное значение.

Я не могу здесь останавливаться на этом вопросе, но я всегда разделял ту точку зрения, что гуманизм XV—XVI вв. в известной мере враждебен и даже противоположен отдельным народным истокам Возрождения...

Тов. Бахтин М. М.:

Мое заключительное слово мне хотелось бы начать и закончить глубокой благодарностью своим оппонентам и официальным, и неофициальным.

Алексей Карпович назвал меня одержимым, я с этим согласен. Я одержимый новатор, может быть, очень маленький и скромный, но одержимый новатор. Одержимых новаторов очень редко понимают, и очень редко они встречают настоящую, серьезную принципиальную критику, в большинстве случаев отделяются от них равнодушием. Я сидел и радовался, и когда говорили мои официальные оппоненты, — у них я встретил очень глубокое понимание, чрезвычайно благожелательное понимание, а я даю себе полный отчет в том, что моя работа может оттолкнуть, отпугнуть необычайностью и самой концепции и прочим. Я в своем вступительном слове подчеркнул, что многое может показаться парадоксальным. Еще очень давно, когда работа была только что кончена, я говорил с Алексеем Карповичем, чтобы составить вводное слово. Шесть лет назад мы пришли к выводу, что моя концепция, собственно говоря, может быть убедительной только на 600—700 страницах, а данная в краткой форме, она будет звучать парадоксально и никого не сможет убедить и

никому ничего не сможет дать. И выразить свою концепцию в меньшем количестве страниц, причем очень сжато, я не мог. Концепция представляется и неправильной, и странной, и понадобилось очень много материалов для того, чтобы сделать ее правдоподобной, чтобы убедить меня самого.

Я не подошел с готовой концепцией, я искал и продолжаю искать, и убедился, и продолжаю убеждаться, что это так. В оценке оппонентов встретил глубокое понимание.

Со стороны своих неофициальных оппонентов я встретил интерес, принципиальные возражения, и это меня тоже глубоко обрадовало, и меньше всего могу претендовать на неофициальных оппонентов за то, что они выступили с критическими возражениями, тем не менее они меня очень радуют.

Я сказал, что моя главная задача — обратить внимание на этот новый мир, как я называю, на новую сферу исследования, раздражить, показать — есть она. И то, что вначале, естественно, будут сомнения, вопросы — этим я меньше всего смущаюсь. Всякие сомнения и возражения, они меня только радуют и приятны. Хуже всего было то, чего я боялся, к счастью, моя боязнь не оправдалась, — это желание равнодушно отмахнуться.

Я сейчас очень утомлен, и мне трудно будет удовлетворить всех своими ответами. Поэтому заранее выражаю глубокую благодарность и прошу извинить меня, если я никого как следует не удовлетворю своими ответами.

Прежде всего отвечу Александру Александровичу о том, что народно-праздничная гротескная система цела, — в целом, но не во всех частях, рядом с живым есть омертвевшее и превращается в развлекательный придаток. Это возражение А. А. я считаю очень существенным, очень важным и совершенно верным. Я с ним согласен. Я должен был тщательно взвесить степень живости тех из традиционных элементов, которые входят в систему Рабле. Я это не всегда делал и, возможно, в тех эпизодах, на которые указывал А. А., я допустил ошибку и переоценил живость того, что было мертвой традицией, которая превратилась в развлекательный момент произведения.

Меня все же смущает вопрос о вертеле. Вертел в сознании Рабле был связан с карнавалом. Вертел проходит через весь его роман. Это же имеется и в эпизоде сожжения рыцарей на костре, на котором потом жарят дичь, и здесь подчеркнут вертел, вертел есть и когда сдвигают триумфальные столбы, — в числе прочих карнавальных атрибутов выдвигается вертел. В этом эпизоде, может быть, не в такой степени, как это показано в моей книге, все-таки было живо карнавальное сознание образа. Этот образ был жив в карнавале.

Повторяю, — эти возражения я целиком принимаю и готов признать их правоту.

Замечание А. А. о Диогеновой бочке. Мне надо было дать несколько строчек, которые раскрыли бы и другое значение. Я имею в виду, что здесь имеется не только апология смеха, но и, прежде всего, боевой смех. Это было недостаточно отмечено.

Третье касается «Скупого рыцаря». Здесь, конечно, может быть, и не следовало упоминать о «Скупом рыцаре», или, если я о нем заговорил, следовало бы это развить подробнее. Так, как это дано у меня, — вызывает справедливые возражения. Это вызвало возражения и А. А., и Исаака Марковича.

Но мысль — моя, и все же за свою мысль я стою. И все-таки мой подход раскрывает — не совсем гладко, может быть, но какой-то новый оттенок, новую грань в образе «Скупого рыцаря». Это образ увековеченной старости, старости во всех аспектах, которая цепляется за жизнь, которая ненавидит молодость, и, прежде всего, сына. Я глубоко убежден, что это очень важный оттенок. Ведь если мы возьмем тему скупости в мировой литературе, мы заметим, что она всюду сочетается со старостью. Возьмем образ скупца, он всегда старик и всегда враждебен молодежи. Так было и в римской комедии, в комедии дель арте. Не случайно, что скупец до настоящих дней старик и всегда показан в столкновении с молодостью. Этот момент очень существенный и не случайно в какой-то степени он позволяет развивать вообще проблему отношений отца с сыном, матери с дочерью. Это одна из основных проблем литературы. Величайшие дожившие памятники мировой литературы посвящены этой проблеме. И лучшие образцы античной трагедии трактуют эту проблему. Эту проблему встретим всюду. И, конечно, очень важный в этой проблеме оттенок может быть раскрыт на фоне изучения этой традиции. Здесь дело не в случайном отношении, здесь раскрыт очень важный, существенный момент, который нужно понять, понять принципиально враждебное отношение отца к сыну и сына к отцу. Это материал интересный и важный, этот момент очень интересен исторически. Но, повторяю, я не придаю такого значения этому моменту в области «Скупого рыцаря», это только нюанс, его надо вскрыть. Он очень интересен и очень важен, он позволит сделать далеко идущие выводы, но, конечно, надо было сделать подробно и обоснованно, чего я сделать не мог. Поясню аналогию. Золото является замещением престола, здесь дело идет о наследнике престола: «Я царствую. Какой великолепный блеск...» Этот момент традиционный надо вскрыть. Он что-то покажет, что-то пояснит.

Александр Александрович справедливо оспаривает, что смех, начиная с XVIII века, в целом ряде явлений имел универсальное значение. Я указывал, что безусловно традиция продолжается, но она, конечно, ослабела, и более характерным для всего последующего развития смеха в официальной большой литературе является раскол смеха, с одной стороны, на чисто узкую сатиру, а с другой, на развлекательную...

Это характерно. Такие же явления, как, например, убогий, — где смех снова становится амбивалентным, где он уничтожает. Этот смех становится исключением, а не правилом. Его надо искать. В таких случаях можно сделать целый ряд исторических заявлений о значении этого смеха. В частности, это касается значения двух традиций смеха у Гоголя. Я позволил себе недостаточно четкие формулировки в своей работе, но я имел в виду следующее: гуманистический смех был родственен готическому смеху, смеху сатурналий, смеху карнавала. Он был. Но линия этой традиции идет по книжному смеху Эразма Роттердама. Это воспроизведение искусственное, кабинетное воспроизведение античного смеха. Я не преувеличиваю, но Рабле — это смех гуманистический. Он был вспыснут живой водой площадного смеха, поэтому он не стал кабинетным, не стал ученым смехом в новом, гуманистическом смысле этого смеха.

Я считаю, что в смехе Рабле гуманистическая традиция и традиция готическая, — они сливаются органически именно потому, что в сущности корни и того и другого родственны, они вышли из тех же народных истоков. Относительно замечания о Жане и Панурге. Здесь очень нечеткая формулировка. Я имел в виду отметить только один оттенок, но словесная формулировка оказалась нечеткой. Я ее исправлю. Я благодарен за это указание.

Относительно возражений Исаака Марковича. Первое замечание о том, что я в своей работе не уделил достаточного внимания непосредственно литературной среде и очень мало говорил о ближайших предшественниках и современниках, что я не дал Рабле в атмосфере французского Ренессанса. Это верно. Я не сделал этого потому, что в этой области сделано очень много, и я выступил бы здесь как компилятор. Для чего это нужно, если это всем доступно? Правда, это, может быть, снизило полноценность моей книги потому, что студенты и только студенты ждут от монографии о Рабле полноты, а этой полноты не получается. Если я буду печатать книгу, я, безусловно, вашему совету последую, а также и совету Алексея Карповича, — я дополню свою книгу этим материалом, хотя я ничего нового дать не смогу, а дам солидную компиляцию этих вопросов, уже разработанных.

Здесь говорили также и о том, что мало внимания уделено борьбе со схоластикой. Это верно, но верно не потому, что я не придаю этому значения. Я придаю этому значение, но этот вопрос настолько хорошо известен, что повторять его — значит ломиться в открытую дверь.

Когда мы говорим о Рабле человеку, который, кроме имени Рабле, ничего не знает, который сдавал экзамен в педагогический институт, он как раз скажет это, но больше этого ничего не скажет.

Опять для полноты монографии эти моменты, может быть, следовало бы внести, я их упоминаю, но из-за того, что мало сказано, как утверждает Исаак Маркович, не следует, что не придаю этому значения. Я придаю этому громадное значение.

Относительно гоголевского смеха — неверно, что первоисточником гоголевского смеха является готика, смех Гоголя питался самой украинской действительностью, а не этими, занесенными с Запада, литературными влияниями. Я не утверждаю, что гоголевский смех сводится именно к готическим традициям. Я совершенно согласен, что гоголевский смех определяется всей украинской действительностью, но я считаю, что в этой украинской действительности, в состав ее элементов очень важных входили латинские образцы и готические традиции. В то время, как другие элементы украинские хорошо изучены, этот момент совершенно не освещен. Кроме совершенно случайных, разрозненных указаний по этому поводу ничего нет. Но эти готические традиции, этот основной элемент украинской действительности определил Гоголя. Разве можно вычеркнуть из украинской действительности Киевскую духовную академию, бурсу, всю эту латинскую школьную мудрость? Не следует недооценивать удельного веса этого элемента. Я же на нем заострил свое внимание только потому, что этот момент вовсе не понят и не изучен, поэтому я на нем остановился.

Так же я не считаю, что это является чем-то занесенным с Запада. Нет. Я бы вообще в применении к тем векам, когда слагалась эта традиция, здесь вообще методологически надо очень строго различать, я бы так сказал, что на Киевских горах эта готическая традиция была так же у себя дома, как на холме святой Женеьевы, в любом другом городе Франции и Германии. Почему она там была чем-то чужим, чужеродным? Она вошла, как составной элемент, в украинскую песню. Следовательно, я здесь не считаю, что дело идет о каких-то чуждых влияниях случайного характера. И очень важная сторона, которая поможет нам,

наконец, проследить эту традицию на украинской почве, на русской почве.

Может быть, меня здесь будут обвинять в страшной ереси, но смею утверждать, что я нахожу готическую традицию и, смею доказать это, это есть и у Белинского, и у Чернышевского, и у Добролюбова, и в их классицизме в какой-то мере. Я не вижу в этом ничего снижающего, напротив. В чем дело? Суть всякой мысли, а тем более революционной мысли не в ее изоляции, не в отрыве от остального мира, а в ее органической глубокой связи со всем передовым, что есть в мире. В чем же дело?

Следовательно, это возражение Исаака Марковича я не принимаю, хотя я должен сказать, что, очевидно, я нечетко выразился, поэтому Исаак Маркович мог подумать, что я свожу гоголевский смех к готической традиции, между тем, как я ее выделяю как новую.

Я согласен с Алексеем Карповичем, и сегодняшние прения меня убедили в том, что нужна не только IX, но и X глава книги. Это сделает книгу более полноценной. Если бы сделал это раньше, это, может быть, лишило бы книгу того стиля, который я ей хотел бы придать, но зато многих возражений, которые я здесь слышал, я не услышал бы.

Вероятно, я своими ответами не удовлетворил всех официальных оппонентов.

Теперь я перехожу к ответу неофициальным оппонентам. В порядке удобства возражений и удобства моих ответов, я позволю себе прежде всего остановиться на возражении Николая Кирияковича.

Я в своем вступительном слове предупредил о том, что моя работа должна вызвать известное недоумение и показаться парадоксальной. Я предупредил также и о том, что если бы лет 8—9 назад, когда я сам этот материал не проработал, мне дали бы тезисы, которые я представил, я говорил бы и выступал бы так же, как Николай Кириякович, так как тезисы, вероятно, не дают представления о моей работе. Мне трудно самому об этом судить потому, что я долго вожусь с этим материалом, и мне представляется убедительным то, что другому представляется странным. Николая Кирияковича должна была смутить моя концепция, но его выражение, что Рабле должен быть опрокинут назад, я не принимаю. Разве мы, устанавливая корни какого-нибудь исторического события, какой-нибудь традиции, — разве мы отбрасываем явление назад? Ни одного явления не было свалено, когда мы вскрываем фольклорные корни произведения. Разве мы отбрасываем его назад?

Вся моя работа свелась к тому, что я вскрываю корни формы творчества Рабле и его раблезиады. Я показываю Рабле в истории реализма. Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что в историю реализма я внес новую страницу. Во французской и русской литературе не было термина «готический реализм». Никто не укажет, где, кто и когда писал о готическом реализме. Я историю реализма обогатил, и дело не в термине: нельзя меня обвинить в том, что я не дал историю реализма. Это не пересказ той истории, которая нам хорошо известна.

...и которая должна дальше идти. Это есть внесение чего-то нового. Почему вся история реализма нашего упирается в Ренессанс? Это глухая стена, и здесь рождается реализм. *(С места: Термин «готический реализм» существует и в применении к современной литературе. Этим словом — «готический реализм» — назван роман Достоевского. Оно очень низкого происхождения.)* Очень плохого происхождения то, что касается готического романа второй половины XVIII века. Достоевский имел в виду... *(С места: Имейте в виду, что это перенесение столь типичного средневековья в современную художественную литературу... Тем же термином названы романы Бальзака...)* Эта точка зрения абсолютно неверная, что моя книга посвящена этому.

Если я смею претендовать, что хоть строчку в историю реализма вписал, потому что до сих пор вся история реализма кончалась у Возрождения, и у Возрождения плохо понятого, и дальше этого не шли. И вообще задачей моей было значительно расширить кругозор нашего советского литературоведения, не говорю о европейском литературоведении, которое до предела сузило свой кругозор. Но надо нам расширять. Нам суживать, нам идти на поводу у западных литературоведов нельзя никак и нет никаких оснований. И вот поэтому я, действительно, показываю Рабле в истории реализма. Я не прослеживаю это дальше. Моя задача кончается на этом. В тех главах книги, где я говорю о последующем влиянии Рабле и т. д., имеются указания, которые могут быть развиты, но это не входило в мою задачу, но вся готика есть история реализма. Я бы согласился с тем, что это не есть книга о Рабле, а книга об истории реализма, книга об истории доренессансного реализма. Разве это не нужно осветить? Это назревшая, крайне актуальная задача. Вы неправильно поняли, и это меня не удивляет, поскольку имели дело только с тезисами, которые вообще неудачно составлены. *(С места: По вашей речи.)* Моя речь неудачна. Я в большом затруднении, когда нужно в 20 минут изложить то, над чем я трудился десять лет. Может быть, другой сделал бы и лучше, и убедительнее, но мне не хоте-

лось упрощать свою мысль и обойтись в своем вступительном слове общеизвестными истинами. Я сам виноват, что вы недопоняли очень многое, да и не могли... Тезисы я считаю неудачным отражением своей книги, и вступительное слово было не совсем понятным, заключительное слово также, потому что я устал и мысль работает плохо.

Поэтому, конечно, я меньше всего прошу судить меня за это слово и те неудачные формулировки, которые у меня имеются. Я вовсе не имею в виду, что средневековый смех — веселый, беззаботный и радостный смех. Он был одним из могущественных средств орудия борьбы. Народ боролся и смехом, боролся и прямым оружием, — кулаками, палками. И народ на площади, который красной нитью проходит через мою книгу, — это народ не только смеющийся, — это тот самый народ, который поднимает восстания. И одно с другим тесно связано, и одно без другого невозможно. Это смех площадной, народный смех, ничего общего не имеющий с развлекательным. Это смех иного типа, этот смех умерщвляет, и здесь смерть всегда фигурирует. Я даю подробнейший анализ изображения попов и скрытого смысла боев в литературе. Кого бьют. На то, что карнавальные побои направлены на то, что бьют короля, — это основная мысль моего произведения. Следовательно, не веселый смех, который уводит от борьбы, а смех, который связан с борьбой, потому что адресатом смеха является тот самый мир, который должен уйти и дать место новому, другому, большей радости, смеху. Это основной пафос — радость смены и борьба со всем, что хочет увековечиваться, что хочет объявить себя вечным, не хочет уйти. Вот, что говорит этот смех. Он глубоко революционен по самой своей природе.

Я смех не делаю субстанцией, — античный смех и смех готический — это исторические категории, но этот смех на площади почти юридически пользовался правами экстерриториальности. Это исторический факт. Это была народная площадь и с ней приходилось считаться. Это было, в известной степени, государство в государстве, — это правильно, это факт общеизвестный.

Смысл Рабле — в средних веках. Я этого нигде не утверждаю, — почему именно Рабле? Потому, что Рабле говорит на нашем языке, — это новое сознание, и в то же время он позволяет раскрыть традиции, которые для нас темны и неясны. Я не только не отрываю Рабле от Ренессанса, но поэтому и важен его Ренессанс.

Николай Кириякович говорит, что я свожу Рабле к отрывкам прошлого. Можно всякое прошлое назвать отрывком. Рабле — это глубоко революционные корни, почему их не назвать отрыв-

кой? Тогда надо отрицать и историю литературы, и всякие исторические объяснения.

Раз какое-нибудь явление объяснимо исторически, следовательно, это явление превратилось в отрывку прошлого. Если писатель имел предшественников, если что-то продолжает, если не изолировался, не отгораживался китайской стеной от всего мира, то он — отрывка прошлого. Это неверно. Это глубоко органически враждебно основам нашего мировоззрения. Ни в отношении стран никаких китайских стен нет... *(С места: Есть прошлое глубокое, есть прошлое мелкое. Различать надо.)* Если мы средневековое прошлое назовем мелким... *(С места: Народ революционные дела делал.)* Но народ не всегда мог. Да разве можно отрывать дело от сознания, от слова, от мысли? Да разве революционные дела возможны в отрыве от слова? Дело в том, что сознание революционизировать нужно. А что революционизирует сознание средневекового человека, как не средневековый смех? Я, Николай Кириякович, ни в коей степени не в претензии на ваши возражения, потому что тезисы мои неудачны, вы вправе не понять меня.

Но особая роль смеха для средневекового и для античного человека. Серьезность для античного человека не классическая серьезность, это была особая категория. Что такое серьезное лицо? В серьезном лице есть или изготовка к нападению или к защите. Серьезность или угрожает, или кого-то боится, а когда я никого не боюсь и никому не угрожаю, тогда лицо становится несерьезным. Это очень характерно. И между тем веселость и смех помещались здесь же. Тут помещали смерть, задыхания предсмертные — и здесь же смех. Это интересное и любопытное дело и характерное для средних веков недоверие к серьезности, и вера в силу смеха, потому что сила смеха не угрожает никому. Смех освобождает от страха — это необходимая предпосылка вообще ренессансного сознания. Для того чтобы мне взглянуть на мир трезво, мне нужно перестать бояться. Смех сыграл серьезнейшую роль. Я пытаюсь вскрыть и показать, какое огромное значение имел смех, он подготавливал...

Я в этих стенах делал доклад по теории романа и отмечал, какую огромную силу имел смех в античности, в создании первого критического сократовского сознания. Смех подготавливал умение, способность любую вещь грубо ощупать, действительно наизнанку вывернуть. Это фамильярное, веселое отношение к вещам — это предпосылка к изучению, к разложению, к анализу. Пока у меня только один пиетет, продиктованный верой, я никогда мир и вещи не проанализирую, не осознаю. Это революционизирует

человека. Эта революционизирующая сила средневекового смеха — это главный герой. (*С места: Смех — великий революционер, — сказал Герцен.*) Это положение, которое в общей форме всем известно, но важно показать не декларируя, а показать на материале.

Даю структуру смеховых образов простейших. Я усматриваю здесь феноменальный образ веселого смеха...

Вот здесь, в материале интересно дано, — здесь лицо намечается задом, этим замечательным фоном, — первым фоном света. Я не могу принять замечания Николая Кирияковича, хотя это замечание, при ознакомлении с моими неудачно составленными тезисами, должно было возникнуть у вас.

Я различаю два реализма: классический реализм и готический реализм, но я нисколько не противопоставляю готический реализм реализму критическому. Я считаю, что Бальзак непонятен без Рабле. Вообще об оттенках я ничего не говорил.

Относительно карнавала. Я не имел в виду карнавал как что-то веселое. Вовсе нет. В каждом карнавальном образе присутствует смерть. Говоря вашим термином, — это трагедия. Но только не трагедия является последним словом.

Когда я говорил о том, что «Бобок» и «Сон смешного человека» — великолепная сатира, я имел в виду не готический реализм, а великую сатиру, очень мало изученную в литературе вообще. И меня поражает, как он мог воспроизвести эту малоизвестную форму в эвд... сатире⁷ — это совсем другое.

Теперь я перехожу к возражениям Теряевой. Я должен сказать, что меня эти возражения несколько удивили. Создалось впечатление, что тов. Теряева была бы довольна, если бы она нашла в моей книге все то, что она хорошо изучила. Не найдя всего этого, она стала критиковать мою работу, ей она страшно не понравилась. Я старался в своей книге не писать ничего такого, что было уже написано и сказано. Это мой принцип. Может быть, это не удастся установить на практике, но если что-то установлено и написано, зачем повторять? Охотников повторять известное очень много, и мне не хотелось принадлежать к их числу. Если вы не находите в моей книге азов, вы обвиняете меня в каких-то преступлениях, которые мне совершенно чужды.

Во-первых, вся книга посвящена истории реализма, и я в этой истории раскрыл что-то новое. В чем вы меня обвиняете? В том, что я там ничего не пишу о Чернышевском?

И вот Чернышевский, как новатор, шел вперед, дальше. Если вы читали его диссертацию, вы вспомните противопоставление относительности понятий красоты, это противопоставление клас-

сического и гротескного канона. Перечтите диссертацию, и тут один момент вам бы показался очень странным.

Меня обвинили в том, что моя работа, написанная шесть лет назад, не отразила постановления, принятого в этом году. Она была написана и отдана, я ее не видел и не мог внести исправлений. Но теперь по существу дела я должен сказать, что, если бы мне сейчас предложили пересмотреть свою работу с точки зрения этого постановления, я бы пришел к убеждению, что пересматривать ничего нельзя, что моя работа глубоко принципиальна, что моя работа глубоко революционна, что моя работа идет вперед и дает что-то новое. Вся моя работа говорит о революционнейшем писателе — Рабле, а вы не нашли ничего революционного. А революционность Рабле показана мною достаточно широко, глубоко, гораздо более глубоко и принципиально, чем это до сих пор показывалось. Там достаточно об этом сказано, надо только уметь прочесть. Вы, может быть, хотели, чтобы через каждые три слова на четвертое я упоминал слово «революционность». Это слово в моей книге фигурирует очень часто, и даже при формальном подходе это могло бы удовлетворить. Но если бы вся книга состояла из слов «революционный», «революция» и прочих производных, то она не стала бы от этого лучше. Я считаю мою книгу действительно революционной, она что-то ломает, пытается создать что-то новое, ломает в нужном, прогрессивном направлении.

Я осмелюсь утверждать, что моя книга революционна. Я могу быть революционером как ученый. В чем революционность, как ученого, поставившего себе определенную проблему — проблему изучения Рабле? В чем моя революционность? В том, что я эту проблему разрешил по-революционному.

Получилось такое впечатление, может быть, ошибочное, прошу простить меня, что было намерение — чем объясняется это желание, не знаю — во что бы то ни стало доказать, что белое — черное.

Хома Брут. Я даю классовый анализ этого образа, произведение в целом я не рассматриваю. Если бы рассматривал, никогда не позволил бы дать такое странное истолкование. Панночка задумала Хому Брута — это называется классовым истолкованием повести «Вий», так изложили с классовой точки зрения. Я касался этого образа попутно и, по-моему, правильно вскрыл его классовую природу.

И в конце меня обвинили в двух грехах Рабле, который больше всего боролся именно с неясностью, с непонятным, со страшным, который именно это хотел вытравить, чтобы сделать мир

доступным пониманию и переделке: прежде всего поэтичность всякую разрушил и, во-вторых, оказывается, я в какую-то мистическую область ввожу читателя. Смех и мистика, смех и таинственность — разве это совместимые вещи?

Наконец, последнее, остановлюсь на возражениях Валерия Яковлевича. Это возражения очень существенные, но принять их целиком не могу. Одно возражение нужно принять. У меня имеются, действительно, неудачные формулировки и, может быть, следовало бы, действительно, дать несколько дополнительных раздельчиков. Я считаю, что тот народ, в традициях которого создан (роман) Рабле, глубоко прогрессивен. Вот именно, что смех — это вовсе не вечный карнавал. Да, карнавал бывал сравнительно редко — один раз в год. Я понимаю карнавал шире — это ярмарки годовые, которые бывали, площадь жила карнаваль-ной жизнью. Но, конечно, дело не в этом: была у народа и другая жизнь. Меня интересовала эта жизнь, она глубоко прогрессивна и революционна, и этот карнаваль-ный смех — он очищал мир от страха. Я в своей книге целиком процитировал подлинник с подробным описанием карнавала Гете. Мне кажется, я там сумел показать глубоко прогрессивный, революционирующий характер сознания карнавала, сознания единства, физического временного единства. Следовательно, я не согласен с этой частью возражений, но, что мне надо было дать разъяснения, с этим вопросом я совершенно согласен. Извините, что я не удовлетворил вас своим ответом, я настолько утомился, и это сказывается.

Еще раз позвольте поблагодарить всех моих оппонентов за критику и благожелательное понимание.

Тов. Кирпотин:

Ученому совету остается еще разрешить процедурный вопрос. Разрешите для решения этого вопроса объявить закрытое заседание.

* * *

Тов. Кирпотин:

Разрешите начать закрытое заседание Ученого совета. Присутствуют 10 человек, кворум есть. Разрешите предложить счетную комиссию в составе: тт. Гудзий, Михайловский, Пономарев. (Состав счетной комиссии принимается.)

(Проводится закрытое тайное голосование.)

Тов. Пономарев:

Объявляю результаты голосования. Голосовали присуждение степени кандидата филологических наук тов. Бахтину М. М.

Роздано бюллетеней — 13.

Опущено в урну — 13.

Из них: за присуждение степени кандидата — 13, против — нет. (*Аплодисменты.*)

Голосовали присуждение ученой степени доктора филологических наук тов. Бахтину М. М.

Роздано бюллетеней — 13.

Опущено в урну — 13.

Из них: за присуждение — 7, против — 6.

Тов. Кирпотин:

Таким образом, Ученый совет присуждает степень кандидата филологических наук тов. Бахтину М. М. и обращается в Министерство высшей школы с ходатайством о присуждении ему степени доктора филологических наук. На этом заседании Ученого совета считаю закрытым*.



* По словам автора заметки в «Вестнике АН СССР», «диспут продолжался более семи часов» (Вестник АН СССР. 1947. № 5. С. 123). Длительность дискуссии говорит сама за себя и в комментариях не нуждается... (Н. П.)



Л. Е. ПИНСКИЙ

**Отзыв о книге М. М. Бахтина
«Творчество Рабле и проблема народной
культуры средневековья и Ренессанса»**

747 с.

Работа М. М. Бахтина — выдающееся явление во всей современной критической литературе, и не только на русском языке. Интерес этого исследования по меньшей мере тройкий.

Во-первых, это вполне оригинальная и захватывающего интереса монография о Рабле. М. М. Бахтин с полным основанием настаивает на монографическом характере книги (с. 23), хотя в ней и отсутствуют особые главы о биографии писателя, о мировоззрении, гуманизме, языке и т. д. — все эти вопросы освещены в разных разделах книги, посвященной в основном смеху Рабле.

Чтобы оценить значение этого труда, надо учесть исключительное положение Рабле в европейской литературе. Уже с XVII века Рабле пользуется репутацией писателя «странного» и даже «чудовищного». С веками «загадочность» Рабле лишь возрастала, и Анатоль Франс назвал в своих лекциях о Рабле его книгу «наиболее причудливой в мировой литературе». Современная французская раблейстика все чаще говорит о Рабле как о писателе «не столько неправильно понятом, сколько просто непонятом» (Лефевр), как о представителе «дологического мышления», недоступном современному пониманию (Лефевр). Надо сказать, что после сотен исследований о Рабле он все же остается «загадкой», каким-то «исключением из правила», и М. М. Бахтин с полным правом замечает, что нам «о Рабле хорошо известно то, что малосущественно» (с. 23). Один из самых знаменитых писателей, Рабле, надо признаться, едва ли не самый «трудный» и для читателя, и для литературоведа.

Своеобразие рецензируемой монографии в том, что автор нашел новый подход к изучению Рабле. До него исследователи исходили из магистральной линии западноевропейской литературы начиная с древних веков, понимая Рабле как одного из корифеев этой линии и привлекая фольклорные традиции лишь в качестве одного из источников творчества Рабле — что всегда приводило к натяжкам, так как роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» не укладывался в «высокой» линии европейской литературы. М. М. Бахтин, напротив, видит в Рабле вершину всей «неофициальной» линии народного творчества, не столько мало исследованной, сколько плохо понятой, роль которой значительно возрастает при исследовании Шекспира, Сервантеса, Боккаччо, но особенно Рабле. «Неистребимая неофициальность Рабле» (с. 32) — вот в чем причина загадочности Рабле, которого рассматривали лишь на фоне магистральной линии литературы его века и последующих веков.

Здесь нет нужды излагать концепцию «гротескного» реализма народного творчества, раскрытую в этой книге. Достаточно взглянуть на оглавление, чтобы увидеть совершенно новый круг проблем, раньше почти не встававших перед исследователями и составляющих содержание книги. Скажу только, что благодаря такому освещению все в романе Рабле становится удивительно естественным и понятным. По меткому выражению исследователя, Рабле оказывается «у себя дома» в этой народной традиции, обладающей своим особым пониманием жизни, особым кругом тем, особым поэтическим языком. Термин «гротеск», обычно применяемый к творческой манере Рабле, перестает быть «манерой» сверхпарадоксального писателя, и уже не приходится говорить о своевольной игре мысли и необузданной фантазии причудливого художника. Вернее, сам термин «гротеск» перестает быть козлом отпущения и «отпиской» для исследователей, которые по сути не были в состоянии объяснить парадоксальность творческого метода. Сочетание космической широты мифа с острой злободневностью и конкретностью сатирического памфлета, слияние в образах универсализма с индивидуализацией, фантастики с поразительной трезвостью и т. д. — находят у М. М. Бахтина вполне естественное объяснение. То, что раньше воспринималось как курьез, выступает как привычные нормы тысячелетнего искусства. Я сам занимался Рабле много лет, мне известны основные работы о нем в зарубежном литературоведении, но я должен сказать, что никому еще не удавалось дать такую убедительную интерпретацию Рабле.

Во-вторых, перед нами замечательный труд, посвященный народной поэзии средних веков и Возрождения, фольклорному искусству добуржуазной Европы. Новое в этой книге не ее материал, о котором существует множество тщательно выполненных исследований — автор знает эти источники и приводит их, — но достоинство работы не в обнаруживаемой традиции. Так же, как в изучении Рабле, — здесь дано новое освещение этого материала. Автор исходит из ленинской концепции существования двух культур в каждой нации. В народной культуре (которая «прорвалась» в высокую литературу с наибольшей полнотой именно у Рабле) он выделяет сферу комического творчества, «карнавальную» стихию с ее особым мышлением и образами, противопоставляет ее официально-серьезному искусству господствующих классов в средние века (не только феодальному, но и раннебуржуазному), а также позднейшей литературе буржуазного общества. Характеристика «гротескного реализма» представляет при этом исключительный интерес (см., например, сравнение «гротескного тела» и «нового тела» на с. 478—491).

Значение народности для мирового искусства при такой интерпретации по-новому возрастает и выходит далеко за пределы вопроса о творчестве Рабле. Перед нами по сути типологическая работа: противопоставление двух типов художественного творчества — фольклорно-гротескного и литературно-художественного. В гротескном реализме, как показывает М. М. Бахтин, выражено народное ощущение хода времени. Это «народный хор», сопровождающий действие мировой истории, и Рабле выступает «корифеем» народного хора своего времени (с. 736). Роль неофициальных элементов общества для подлинно реалистического творчества (о чем пишут Маркс и Энгельс в известном разборе трагедии Лассалья) раскрывается в работе М. М. Бахтина совершенно по-новому и с замечательной силой. В немногих словах его мысль сводится к тому, что в народном творчестве веками и в стихийной форме подготавливалось то материалистическое и диалектическое чувство жизни, которое приняло научную форму в новейшее время. В последовательно проведенном принципе историзма и в «содержательности» типологического контраста — главное преимущество М. М. Бахтина перед типологическими схемами формалистов искусствоведов XX века на Западе (Вельфлин, Воррингер, Гаман и др.).

Замечу также, что особый интерес представляет работа Бахтина для проблемы реализма в искусстве, как известно, весьма спорной и актуальной в наше время. Работа проникнута мыслью о величии реалистического искусства, о его извечности, его гро-

мадном значении для всех эпох. Автор отстаивает «освещающую» роль Рабле для тысячелетия развития неофициального искусства средних веков, но его работа представляет также немалый интерес для понимания литературы поздней античности, Востока, как и для литературы Нового времени, которая, по его выражению, вся «усеяна обломками» народного гротескного реализма, впервые охарактеризованного в этой книге. В частности, изучающего русскую литературу заинтересуют страницы, посвященные связи Гоголя с гротескным реализмом (к сожалению, они отсутствуют в настоящей редакции работы, но они имелись в первоначальной, хранящейся в архиве Института мировой литературы).

В-третьих, рецензируемая работа — ценный вклад в *общую теорию и историю комического*. Анализируя роман Рабле, Бахтин исследует природу так называемого «амбивалентного» смеха, отличного от сатиры и юмора в обычном смысле слова, а также от других видов комического. Это смех стихийно-диалектический, в котором возникновение и исчезновение, рождение и смерть, отрицание и утверждение, брань и хвала неразрывно связаны как две стороны одного процесса — возникновения нового и живого из старого и отмирающего. В связи с этим исследователь останавливается на характере фамильярного смеха в неофициальных жанрах устного и письменного слова, в частности, в ругательствах, раскрывая его корни, его смысл, в настоящее время не вполне осознаваемый. Изучение этого материала, столь важного для романа Рабле, особенно в связи с устанавливаемой фольклорной основой его творчества, носит строго научный характер, и было бы ханжеством усомниться в необходимости такого изучения.

Роль смеха как «повивальной бабки новой серьезности» (с. 12), освещение «геркулесовой работы» смеха по очищению мира от чудовищ прошлого отмечено замечательным историзмом в понимании комического. Превосходство развиваемой теории гротеска сравнительно с концепцией Шнееганса, наиболее известной по этому вопросу, на мой взгляд, несомненно. Теория амбивалентного смеха, величайшим мастером которого, как показывает исследователь, является Рабле, интересует, несомненно, всякого, кто занимается общими проблемами эстетики. Наиболее ценное в этой теории смеха, так же как и в отмеченной выше типологии искусства, — содержательность категории комического, преодоление формализма, которым страдает трактовка комического в буржуазной эстетике и, в частности, в анализе гротеска.

Нет возможности в издательской рецензии отметить все проблемы, поднятые в этой работе, богатой тонкими замечаниями по самым различным вопросам. Для всякого исследователя литературы Возрождения будет плодотворным понимание искусства XVI века как стыка народного гротескного реализма, вышедшего в эту переходную эпоху в большую литературу, с возникающим под влиянием античности классицизмом и новым реализмом. Роль Рабле для понимания Сервантеса, Шекспира и других художников Нового времени здесь также *освещающая*. Особо отмечу тонкость анализа языка Рабле (гротескное слияние собственного и нарицательного значений в лексике), а также самой проблемы формирования новых литературных языков.

Достаточно богатая по фактическому материалу, книга Бахтина представляет собой прежде всего работу концептуальную. Освещение самых различных проблем с неумолимой логикой вытекает из одной основной мысли, ясно сформулированной уже в первой главе. Отсюда и построение работы, где мысль развивается концентрически, а не поступательно. По сути в каждой главе дана вся концепция, но она обогащается каждый раз новыми аспектами. Доказательством выдвигаемой новой теории служит плодотворность и последовательность единой мысли в разрешении самых различных вопросов, возникающих в связи с изучением романа Рабле.

В работе подобного типа не все моменты цельной теории могут быть одинаково бесспорными. Это исследовательская монография, в которой автор избегает шаблонов и проторенных дорожек и нарушает многие привычные представления. Но бесспорное и спорное, привычное и непривычное (например, с одной стороны, народность Рабле, его гуманизм, физиологизм, карнавальное начало его смеха, то, к чему читатель уже подготовлен предыдущими исследованиями, а с другой стороны, специфический язык народно-реалистической символики, концепция «материально-телесного низа») составляют неразрывное целое. Огромная аргументация, множество привлеченных литературных и фольклорных материалов, особая природа фольклорного творчества, о которой знает каждый этнограф, заставляют каждого непредубежденного читателя считаться с развиваемой концепцией, имеющей все права подлинно научной теории. Разумеется, всегда найдется рецензент, который не согласится с тем или другим из основных положений этой работы, но она вполне заслуживает того, чтобы подвергнуться обсуждению уже в качестве напечатанной работы, а не рукописи.

Перед нами исследование в 40 печ<атных> л<истов>, которое автор скромно считает только первым шагом в изучении большого вопроса о народном неофициальном искусстве прошлого (с. 735). Он сам готов допустить, что в решении поднятого им вопроса, возможно, не все вполне правильно; но он настаивает на важности этой задачи. Трудно с ним не согласиться. Но если бы вместо сорока печ<атных> л<истов> он представил четыреста листов, не сомневаюсь, что любители протоптанных дорожек нашли бы его дорогу недостаточно утоптанной. Разумеется, куда легче привести еще сотни фактов в подтверждение того, что Рабле «был гуманистом» и «его роман был связан с народным творчеством».

Отмечу также яркое изложение и местами блестящий образный стиль в освещении сложных эстетических вопросов — книгу с одинаковым интересом прочтет и специалист, и любознательный читатель; по своему содержанию, как и по форме, она отличается от обычных работ академического типа. Ни ее размеры, ни исследовательский характер не могут служить препятствием для того, чтобы она вышла в Государственном издательстве художественной литературы, которое в свое время выпустило труд К. Н. Державина о Сервантесе, не менее объемистый, но гораздо более специальный и довольно сухо написанный.

Работа имеет форму диссертации на соискание научной степени и нуждается в некоторой шлифовке. Это относится прежде всего к обильным цитатам на иностранных языках — их надо перевести, как и названия цитируемых произведений. Выше уже отмечен концентрический характер развития мысли, который приводит к частым повторениям одних и тех же положений и фраз. В какой-то мере это можно устранить, хотя и не до конца — повторения вытекают из композиции работы и связаны также с нагнетающей манерой изложения, по интонации близкой к устному слову.

Законченная в основном в тридцатых годах (что видно по приведенным в библиографии работам), рукопись, видимо, подверглась в сороковых годах существенной переработке. Отсюда обилие примечаний, которые, очевидно, являются позднейшими дополнениями, они затрудняют чтение, но легко могут быть перенесены в основной текст (см. с. 116, 175, 178, 179, 187 и т. д.). Близость к устному слову сказывается и в обилии подчеркнутых мест, количество которых надо сократить.

Полемику с работами Н. Я. Берковского тридцатых годов также можно сократить и свести к нескольким возражениям общего характера, дополнив оценкой советских работ последних де-

сятилетий о реализме. В рукописи встречаются стилистические небрежности: «Он (Рабле. — Л. П.) оказался пробным камнем для тех сторон Просвещения, в которых сказалась его (Просвещения. — Л. П.) буржуазная ограниченность» (с. 179). На с. 328 *mardi gras*, то есть «жирный вторник» (вторник перед Великим постом), переведено ошибочно как «чистый вторник» (вторник первой недели поста).

В нашей прессе уже высказывалось удивление, что ценная работа М. М. Бахтина, написанная свыше 20 лет тому назад и удостоенная, насколько мне известно, самых лестных отзывов со стороны известных ученых¹, представителей разных областей науки, остается без продвижения. Появление ее в печати было бы важным событием для всего раблеведения, ибо ни в советской, ни в зарубежной литературе нет работы, равной ей по значению.

1962





Л. М. БАТКИН

Смех Панурга и философия культуры

Имя Рабле окружено почтением. Но о том, что составляет примечательную особенность его романа, не принято говорить вслух. Исследователи восхищаются небывалой мощью воображения и языка, толкуют о гуманизме и антифеодальной сатире, цитируют эпизоды из жизни Телемского аббатства или воспитания Гаргантюа. Однако роман нельзя читать с эстрады и приходится прятать от детей. Среди гениальных книг мировой литературы эта самая буйная и непристойная: с первой же фразы, обращенной к «досточтимым венерикам». После острот Панурга даже «Декамерон» может показаться пресным. Синонимы, нагромождаемые Рабле, выглядят необъяснимо для современного вкуса. Но так как Рабле велик — и это признано, — его с улыбкой извиняют, ссылаясь на «грубость» и «наивность» XVI века или на высшие намерения автора. В обширной вступительной статье С. Артамонова к любимовскому переводу мимоходом отмечено: «Рабле часто непристоен». Оправданием служит то, что Рабле «непристоен нарочито», «из гневного протеста» против церковного аскетизма. «Можно было бы изъять из книги Рабле неприличные шутки...» (с таким же успехом можно изъять, скажем, все глаголы или предлоги). С. Артамонов, впрочем, подчеркивает, что подобное вмешательство сильно повредило бы. «Ибо подчас за самой грубой непристойностью скрывается у автора важная политическая или философская мысль». На беду, «грубых непристойностей» у Рабле несравненно больше, чем требовалось бы для сокрытия «важных мыслей». Искать в «Гаргантюа и Пантагрюэле» за бесчисленными гульфиками философию бесполезно. Герои романа используют их по прямому назначению.

Статью С. Артамонова я взял наугад. Упрекать его не в чем. Ей присуще то понимание (точнее, непонимание) романа, которое разделяли мы все до появления книги М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1965).

Рабле стал загадкой только с XVII века. Современники владели ключом к поэтике Рабле, который позже был потерян. Они не испытывали потребности как-то объяснить настойчивую игру со словом «зад» или беседу Грангузье с сыном о лучших способах подтирки. Вкус эпохи отнюдь не был примитивней и циничней нашего. Он был иным. То, что мы воспринимаем как ругательства и просто непристойности, тогда означало нечто неизмеримо большее — тысячелетнюю живую традицию смеховой культуры. Вольности Рабле есть особое *мировосприятие*. То, что кажется теперь экзотической приправой к идейной сути романа, заключало *implicite* саму эту суть. Чудовищный хаос образов-валунов, речевых глыб оборачивается гармоничной и на редкость последовательной системой мышления. Это впервые понял М. Бахтин.

В результате все элементы раблезианской поэтики, достаточно изученные порознь предшественниками М. Бахтина, оказались во внутренней связи: брань, божба, блазоны, «крики Парижа», нагромождение перечней, игра с числами и отрицанием, перевертывание слов и выворачивание понятий, шутовство, побоища, объедание и выпивка, обливание мочой, образы материально-телесного низа, мотив преисподней, приключения великанов, фамильярность и космичность, дурашливая травестия Святого писания, наук и вообще серьезных сфер жизни, извергающее и поглощающее тело, разъятое на части, с «плодоносными глубинами» и «производительными выпуклостями». М. Бахтин выводит всю полноту ренессансного мировоззрения из беседы Грангузье с Гаргантюа. Это может озадачить читателя. Между тем М. Бахтин ошеломляюще прав. Он свободен от ханжества и шор. Демонстрируя блестящую культуру эстетического анализа, М. Бахтин умеет ощутить образ как целое, а идею его — как спонтанную, тождественную плотской форме.

Художественная структура романа Рабле обнаруживается и обретает смысл лишь в широчайшем историческом контексте: языковом и обрядово-зрелищном. Дорога к Рабле ведет из темных глубин доклассового общества, через культ Диониса и римские сатурналии, через средневековые фарсы и соти, дьяблерии и химеры Нотр-Дам, шаривари и «пасхальный смех», «праздник дураков» и «праздник осла». Факты известны давно. М. Бахтин нанизывает их на прочный теоретический стержень. Стержень называется «гротескным реализмом». Стихия гротеска — площадная речь и веселый шум карнавала с его ритуалом и символикой. Важнейшие свойства карнавального смеха — внеофициальная праздничность, всенародность, демократизм, антидогматизм и универсальность. Он не имеет конкретного адресата и вовсе не

похож на сатиру нового времени. Он обращен на вселенную и на самих смеющихся. Он «амбивалентен»: это не простая двузначность, а слияние хулы и хвалы, взаимное опосредствование отрицания и утверждения, созидательное разрушение, низвержение в телесную могилу ради нового зачатия. Таковы социально-культурные функции карнавального смеха. Средневековый гротеск переходит в ренессансный и увенчивается романом Рабле с тем, чтобы впоследствии исчезнуть, оставив смутные следы и в нынешней внелитературной речи и жестах, в первоапрельских розыгрышах или «рыжих» на цирковой арене.

Так исследование М. Бахтина перерастает рамки раблеведения и становится событием в области эстетики смеха и философии культуры.

Обычно историки раскапывают только верхние пласты культуры. В какой-то мере это неизбежно. Мы судим на основании памятников, созданных образованностью или талантом. Мы судим о культуре людей по людям культуры. Духовное производство индивидуально и подлежит общему разделению труда. Народ большей частью безмолвствует. Но мыслит и чувствует. Именно его жизнь конденсируется и одновременно дробится, заново акцентируется, пересоздается в поэме или трактате. Перед нами негативы. Их нелегко проявить. Мы говорим «средневековый человек», «ренессансный человек», плохо зная, что это такое. Философ, законодатель, хронист, проповедник, живописец — да! Но человек?

Метод М. Бахтина позволяет приблизиться к пониманию *массовой* культуры. Сейчас многие ищут способы реконструкции социальной психологии давних эпох. Книга М. Бахтина издана с непростительным опозданием. Но нет худа без добра. Еще несколько лет тому назад ее могли не оценить. Теперь она ободрит историков, философов, литературоведов.

Теория М. Бахтина образует вокруг себя магнитное поле, легко притягивающее и размещающее факты. Круг ассоциаций огромен: от Иеронима Босха до «потешных» Петра Великого, от Аристофана до Стерна, от Гете до Маннекен-Пис в Брюсселе, от детских считалок до матерщины, от ряженых до Шекспира. Вещи, вроде бы несопоставимые, выстраиваются в строгий логико-исторический ряд. Точная эрудиция М. Бахтина — горячее мысли*.

* Я заметил лишь две ошибки. Религиозный подъем, связанный с иоакимизмом и францисканством, относятся не к XII веку (с. 64), а к XIII веку. Панург объяснялся с Пантагрюэлем не на семи языках

Две самые привлекательные черты книги — вдохновенный стиль и неустрашимость концепции. Анализ внутренней структуры карнавального смеха, по-моему, безупречен и станет классическим. Но каково соотношение гротеска с другими аспектами культурного процесса? Где искать его социальные корни и как оценить его торжество и падение? Здесь начинается дискуссия.

* * *

По утверждению М. Бахтина, «большая линия» развития определялась борьбой «народной культуры», и в первую очередь гротеска, против «официальной культуры господствующих классов». На это уже метко возразил А. Гуревич (см.: Вопросы литературы. 1966. № 6).

Что такое «официальная культура», изображенная М. Бахтиным как царство монолитной догматики и заунывного благочестия? Если подразумевать только идеологические нормы, подкрепленные *ex officio* церковными и светскими властями, то все же М. Бахтин сгущает краски и распространяет характеристику, пригодную, в сущности, для контрреформации, на тысячелетнее средневековье. В пору расцвета католицизм был достаточно гибок и богат оттенками. Держась на одной иерархической строгости и страхе Божьем, он не смог бы так долго и твердо господствовать. Вопреки мнению М. Бахтина, идея временного прогресса, «движения по горизонтали», неведомая античной историографии, была знакома средневековью благодаря Августину (и переосмыслена Иоахимом Флорским). Даже «Теологическая сумма» Аквината вовсе не окаменело однозначна. Не говоря о культе девы Марии и францисканстве, и ранняя агиография, и местные культы святых не лишены мягких тонов, евангельской снисходительности, а подчас и улыбки. Сам М. Бахтин превосходно показал легализованность карнавального смеха и проникновение его под своды соборов и монастырских трапезных. Известно, что языческие традиции не только преследовались, но

(с. 512, примеч.), а на тринадцать, в том числе на трех несуществующих. Думается, неудачна фраза: «Тесный контакт с Италией начался с контакта между двумя армиями, а уже затем между двумя народами» (с. 496). Ведь «две армии» — по преимуществу французы и испанцы: итальянцы сражались на обеих сторонах. Главное же, тесный контакт между Италией и Францией начался не с «итальянских войн». Он никогда не прерывался со времен Карслингов и был весьма интенсивен в XII—XV веках.

и адаптировались Церковью. Инквизиция появилась лишь в XIII веке, но и тогда ей было далеко до всевластия.

Однако «культура господствующего класса» в полном объеме тоже не сводится к *официальному* католицизму. Это та же дерзкая схоластика XII века, шартрская школа и Абельяр, парижские авероисты, номинализм Дунса Скота и Вильяма Оккама. Это учение о свободе воли, динамизм готики и сочинения легистов. Католическая культура насыщена пестрой борьбой течений, противоречиями, сменами идейных вех. Ее социальные корни различны. Она была народна в той мере, в какой не ограничивалась классовым эгоизмом и аккумулировала умственный потенциал общества.

Для М. Бахтина «официальна» *вся* господствующая культура. Он неумолимо причисляет даже Данте к «официальной образности средневековья» и противопоставляет «Новую жизнь» народной лирике (см.: с. 437). Но едва ли Данте менее «народен», чем, допустим, Фольгоре или Чекко Анджольери. Оговорки на следующей странице не меняют дела. Почему ренессансное начало в «Комедии» «народно», а средневековое нет? Скорей уж наоборот. Второе совпадало с привычными представлениями масс, первое было прорывом гениального воображения в будущее.

Никто у нас до М. Бахтина так хорошо не показал смеющееся и брызжущее соками средневековье. Но, кажется, старая догма о «страшной» эпохе, изгнанная в дверь, заглядывает в окно. Сметется только народ на площади. А вокруг балаганных подмостков сгущается «готическая тьма».

Ведь М. Бахтин понимает «официальность» неоглядно широко. Это всякая средневековая серьезность ввиду ее излишней «завершенности» и «односторонности». Это — христианство, а впоследствии и гуманизм. Это всякая ученость, монастырская или университетская. Это все, что претендует на установленность и упорядоченность истины. Все, что незыблемо и авторитарно.

Однако народная культура включала, разумеется, и эсхатологические настроения, фанатизм крестовых походов детей, исступление флагеллантов. Разве христианство низов не было органичным? Разве религиозный пиетизм попросту вбивался в головы Церковью, а не соответствовал условиям и формам народной жизни? С другой стороны, смеховая культура сохраняла свои традиции не только в хижинах, но и во дворцах. А. Гуревич уместно напоминает, что в карнавале участвовали действительно все — ремесленник и виллан, но также рыцарь, купец, клирик. И все они народ. Ибо речь идет об естественноисторических группах, с необходимостью участвующих в функционировании общества.

М. Бахтин убежден, что «последнее слово» Рабле нужно искать не в его пусть искренних теоретических принципах, а в амбивалентном смехе Панурга. Потому что Рабле не верил тому, что говорила и воображала о себе его эпоха, знал конечную цену и гуманистическим наукам, и просвещенной монархии, и всему прочему (см.: с. 131, 476—477, 493—494). Пророческим даром он обязан народной смеховой культуре, которую «нельзя было подкупить ограниченной мерой прогрессивности и правды», доступных Ренессансу. Смеющийся народ смутно угадывал более отдаленное будущее.

М. Бахтин вдруг отступает от своего исследовательского метода. Доказательства подменяются декламацией о мудрости народа, «растущего и бессмертного». Увы, и гротеск, и Рабле — тоже «воображение эпохи о себе». «Народная точка зрения» — это точка зрения *данных* слоев народа в *данный* период. Она тоже относительна. И даже Его Величество Смех не всемогущ. Молится ли, сражается или веселится на ярмарке народ, он мудр, но не мудрей истории. Иначе это не народ, а всего-навсего Народ. То есть *Volksggeist*, абстракция.

Дуализм гротеска и серьезности несомненен. Он крайне резок в средние века с их ветхозаветной напряженностью и контрастностью эмоций, метаниями между небом и адом. Однако это не столько борьба «народного» и «официального» начал, сколько *два аспекта целостной структуры сознания*.

* * *

Гуманизму Рабле у М. Бахтина мало повезло. Конечно, тема книги другая, но это скорее принцип, чем самоограничение. Исследователи, осторожно обходя непристойности, предпочитали писать о Телеме. М. Бахтин, увлеченный открытием философско-культурной сути раблезианских *образов*, о Телеме отзывается вскользь и пренебрежительно (см.: с. 151, 469). Эпизоды вроде прославления оккупационной политики Пантагрюэля, беседы Грангузье с паломниками, письма Гаргантюа, педагогики Понократа и т. д. характеризуются как риторические, книжные, официальные по преимуществу. Они выпадают из стилевой канвы романа. Как правило, М. Бахтин равнодушен к идеологии Рабле, если она не растворена без остатка в амбивалентном смехе.

М. Бахтин доказал, что Рабле бесконечно обязан традициям гротеска. А чем гротеск обязан Рабле (и Возрождению)? Гротеск «сочетался с самой передовой идеологией эпохи, с гуманистическим знанием, с высокой литературной техникой» (с. 81); «все

стало... сложнее, сознательней и радикальней» (с. 285). К сожалению, правильный ответ у М. Бахтина недостаточно подкреплен, а то и опрокидывается конкретными разборами. Роман замечательно понят заново, но из него выпал образ автора. Будто средневековая смеховая стихия движется сама по себе. Как раз «Рабле в Рабле» забыт. Затерялся в сутолоке карнавала.

Пантагрюэльская хроника была найдена землекопами в бронзовом склепе, на котором этрусскими буквами выведено «Nis bibitur». Роман начинается археологической шуткой. Он до отказа нашпигован античными реминисценциями, латинскими и греческими цитатами, философскими и лингвистическими тонкостями, медициной и фармакопеей. Даже в разгар морской бури струсивший Панург, помышляя о своем памятнике, приводит полтора десятка ученых примеров. Тут же, среди карнавального шабаша, Эпистемон вполне серьезно вспоминает «Записки» Цезаря, а Пантагрюэль рассуждает о страхе смерти, ссылаясь на Гомера, Сократа, Вергилия и пифагорейцев. Когда же буря утихла, Эпистемон восхваляет активность как основу новой этики: «Помощи богов добиваются не праздными обетами и не бабьими причитаниями. Бдением, трудами, напряжением всех сил — вот чем достигается желанный и благополучный исход в любом деле». Тон и ученость, предвещающие Монтеня, отлично совмещаются с истошными воплями, проклятиями и срамными словечками.

Роман написан интеллигентом, хотя и не чурающимся площадной толпы. По-моему, смех Рабле — это по преимуществу застольный смех на пирушке гуманистов. Не доставляло ли удовольствие по забавному поводу щеголять эрудицией в духе эпохи, громоздить античные имена и ссылки, веселость насыщать знанием, а знание — веселостью. Новая наука еще пластична и юна, полна высокой самоуверенности, дерзка и наслаждается собой. Поэтому она легко вступает в союз с гротеском, делая отчасти роман Рабле, как и «Письма темных людей», интеллектуальной игрой для посвященных. Посвященных было немало, гуманистическая образованность распространялась вширь.

Свыше трехсот эпитетов к *coillon* выдержаны, по справедливому выводу М. Бахтина, в духе блазона. Но изощренная лексика обличает перо расшалившегося филолога, жонглирующего суффиксами и приставками, изобретающего неологизмы, сталкивающего корни разных языков и термины всех областей знания. А речи Бридуа? Разве это не забава знатока права? Особенно показательна III книга «героических деяний и речений доброго Пантагрюэля». Никаких «деяний» в ней нет, нет событий и сю-

жета, если не считать колебаний Панурга по поводу женитьбы. Зато книга переполнена «речениями», это интеллектуальный и словесный фейерверк, который завершается ученым описанием «травы, именуемой пантагрюэлион», с длинным экскурсом в этимологию греческих ботанических наименований, что очень смешно, ибо батарея эрудиции стреляет в честь обычной конопли. Это досуги врача и гуманиста. Он задумал потеху, но ботанические и лингвистические нюансы занимают его не на шутку, он входит во вкус и словно бы со смехом спохватывается... Все почти неуловимо колеблется между балаганом и научной беседой.

Это, кажется, решающая стилевая особенность романа — с первого пролога к первой книге. Не потому ли «книжные» эпизоды (Телем и пр.) с такой естественностью вливаются в площадное русло? «Мечтающий о счастье сын земли, душой воспряв, моим речам внемли» — мысль, высеченная на медной доске, обнаруженной в фундаменте Телемской обители, заложена также в фундаменте романа. Смеховая и серьезная тональности у Рабле постоянно взаимодействуют и меняются местами, *очуждая* друг друга. «Положим даже, вы там найдете вещи, довольно забавные, если понимать их буквально, вещи, вполне соответствующие заглавию, и все же... истолкуйте в более высоком смысле все то, что, как вам могло показаться, автор сказал спроста».

Вот какой стороне дела М. Бахтин уделил мало внимания — тому, что весь роман «неспроста». М. Бахтин, правда, на это неоднократно указывает. Но остается неясной *конструктивная* роль авторской интонации и мысли в *художественной* системе романа: как становится карнавальным смех «смехом Демокрита».

Не будем забывать, что в веках уцелел роман Рабле, а не народная комика, послужившая для него источником.

М. Бахтин отмечает, что «в образе Пантагрюэля ослабляются мифические и карнавальные черты» (с. 491). Жаль, что исследователь видит в этом только «аллюзию» на Гильома дю Белле, секретарем которого был Рабле, и некоторое умаление гротескного стиля. Мне кажется, что Пантагрюэль, гуманист на троне, приобретает отчасти голос *автора*. Кстати, Понократ или Эпистемон тоже заметно «серьезней», чем Панург и брат Жан. Они, как и Пантагрюэль, фигуры не карнавальные, а лишь включаются в смеховое действие. И охотно разряжают смехом серьезные темы. Они иногда любовно-снисходительно подзуживают Панурга. Ибо Панург — шут при просвещенном дворе.

Народная смеховая культура знала пантагрюэлей, но не знала пантагрюэлизма.

Некоторые несокрушимо уверены, что музыку создает народ, а композиторы только аранжируют ее. (Конечно, ни к М. Бахтину, ни к М. Глинке это не относится.) Такие композиторы действительно есть, у них завидная жизнь. Настоящим мастерам трудней: даже подслушав музыку у народа, они все равно творят ее сами. Фольклор исчезает в профессиональном искусстве, как гусеница в бабочке.

* * *

«Если Рабле кажется таким одиноким и ни на кого не похожим среди представителей «большой литературы» последних четырех веков истории, то на фоне правильно раскрытого народного творчества, напротив, — скорее эти четыре века литературного развития могут показаться чем-то специфическим и ни на что не похожим, а *образы Рабле окажутся у себя дома в тысячелетиях развития народной культуры*» (с. 5). Эта смелая мысль, проходящая сквозь книгу М. Бахтина, основательна и справедлива. Но в ней слышится очень смущающий меня привкус.

Словно предвидя упрек, М. Бахтин пишет: «При сопоставлении гротескного и классического канонов изображения тела мы вовсе не утверждаем преимущества одного канона над другим» (с. 35). Однако же выясняется, что гротеск — «необозримый в пространстве и времени океан», а «классический канон» — «маленький и ограниченный островок». «В античной литературе этот канон никогда не был господствующим» (с. 346). О средневековье нечего и толковать. «Ренессанс — это, так сказать, прямая карнавализация сознания», «настоящую опору» гуманистам могла дать «только» «могучая народная смеховая культура» (с. 297—299). Притом «гротескному реализму» Возрождения приходилось бороться против «стабилизирующих тенденций официального однотонного стиля» (с. 471), против «собственно буржуазной концепции готового и распыленного бытия». От «собственно буржуазного» добра не жди. К счастью, «отрыв» от средневекового гротеска «для художественно-идеологического сознания Ренессанса еще не завершился полностью» (с. 29). Но даже у Сервантеса материально-телесное начало «несколько оскудело и измельчало» (с. 27). Что уж говорить о пресловутом «смехе Вольтера» (с. 131), об «ограниченных и обедненных эстетических шаблонах нового времени» (с. 243), о «серьезно-будничной и официально-торжественной» литературе XIX века (с. 300). Конечно, и в новое время были реалисты «большого стиля» (Стендаль, Бальзак, Гюго,

Диккенс и другие), но лишь благодаря «определяющему влиянию» ренессансной гротескной образности (с. 60).

Важные оговорки на с. 133—134 не могут заглушить этот странный привкус. Вне гротеска нет спасения. «Субъективность» и аналитизм искусства нового времени — свидетельства грехопадения. Творчество Рабле — едва ли не абсолютная система отчета. Раблезианством испытывают Данте, Боккаччо, Сервантеса, Монтеня, Вольтера, Гете. Все они более или менее не выдерживают экзамена. Например, Гете (которому М. Бахтин посвятил несколько прекрасных страниц) «несколько разочаровывает», ибо переводит образы карнавала в «индивидуально-субъективную сферу» (с. 273)*. А романтики уж и вовсе не поняли народности гротеска.

Возможно, вопреки точным намерениям автора, но в глазах читателя «классический канон», «официальная культура», принципы нового искусства и буржуазная узость сближаются настолько, что превращаются в синонимы. Конечно, Рабле — великий человек, но зачем же стулья ломать?

М. Бахтин прав, предупреждая, что нельзя прилагать к Рабле мерки XIX века. Нельзя и к XIX веку прилагать мерку Рабле. Рабле, «не понятый» научно — одно, «не понятый» художественным инстинктом эпохи — совсем другое. Такое «непонимание» нормально. «Не поняли» Рабле в XVIII или XIX веках, «не поняли» античность во времена Буало, то есть поняли в соответствии со своими потребностями. А мы? Тоже берем в «Орестейе» или в «Гамлете» нужное нам. «Понял» ли Шекспира И. Смоктуновский?..

* Вряд ли оправдано замечание М. Бахтина по поводу гетевского двустишия (Sagt es niemand, nur den Weisen, denn die Menge gleich verhöfnet): будто это написал «не Гете — участник римского карнавала, а скорее Гете — гроссмейстер масонской ложи» (с. 271—272). У М. Бахтина получается, что смысл этих строк выпадает из знаменитого стихотворения, как и смысл «Размышления в пепельную среду» обеднен по сравнению с описанием карнавала и выпадает из «Путешествия в Италию». Так ли? Гете последователен и верен себе. Его эстетический пантеизм неотделим от «индивидуального аспекта жизни и смерти», как и у любого поэта нового времени (Тютчева или Уитмена). Видеть в этом ограниченность Гете — значит предъявлять к нему отвлеченные требования. С другой стороны, что такое здесь die Menge? Не римская карнавальная толпа, а немецкое филистерство. Это пушкинская «чернь». Поэтому: Sagt es niemand, nur den Weisen. Так Гамлет мог поделиться мыслями о Йорике с Горацио, и больше ни с кем.

Антимодернизаторский пафос книги М. Бахтина заслуживает всяческой поддержки. Именно поэтому мне кажется неудачным сам термин «гротескный реализм». В основе эпического смеха Рабле — *мифологическое* мировосприятие, это отчетливо показано исследователем.

М. Бахтин, обращаясь к истории гротеска в связи с романом Рабле, вынужден дать скорей вертикальный срез смеховой культуры, чем ее «движение по горизонтали». Теория М. Бахтина, как и всякая хорошая теория, содержит не только ответы, но и вопросы.

По-моему, особенно важно в гротеске то, что «границы между игрой и жизнью здесь нарочито стерты. Сама жизнь играет». Очевидно, в «большую литературу» гротеск врывается в кризисные моменты, когда старая серьезность (мифологическая, героическая, трагедийная) вдруг пошатнулась. Таков гротеск у Аристофана и Лукиана. Таков ренессансный гротеск.

Уже говорилось, что в средние века серьезность мессы и смех карнавала очень резко контрастировали, хотя и уживались рядом. Из этого вытекает не только «односторонность» серьезности, но и *односторонность смеха*, о чем М. Бахтин не пишет. Если Дон Кихот беспомощен без плутоватого слуги, то и Санчо Панса немногого стоит, коли не трясется на осле вслед за хозяином. Они нуждаются друг в друге. Крайняя серьезность и разухабистый хохот, строгая иерархия и ярмарочный беспорядок, догматика и — пусть призрачная — свобода, бестелесный спиритуализм и грубая чувственность. «Грубая» не потому, что оскорбляет современный слух и приличия. А потому, что *противопоставлена* религиозной серьезности, потому что средневековая культура «двумерна» и небесные сферы строго отделены от земли. (Этого не знала античность, и это «исправило» Возрождение.)

Амбивалентность смеха не может преодолеть разрыва. Отсылание к телесному низу «односторонне», как и молитва. Говоря о «гротескных качелях» (вверх, вниз!), М. Бахтин подчеркивает: «Но акцент падает не на взлет, а на слет качелей вниз: небо уходит в землю, а не наоборот» (с. 402). Вот именно. Карнавальная смех не простое отрицание, а отрицание, беременное утверждением. Но отрицание. *Утверждение в любом смехе*, даже карнавальном, *относительно*, отрицание *абсолютно*. Поэтому амбивалентный смех не может быть *главной* осью культурно-исторического развития.

Это ничуть не умаляет огромной роли гротеска, доказанной М. Бахтиным, для средневековья и Возрождения. Исследователь констатирует, что вспышка ренессансного смеха была удивитель-

но яркой и недолгой: «каких-нибудь пятьдесят-шестьдесят лет (в разных странах в разные сроки)» (с. 80—81). Почему?

Вопреки тому, что принято говорить по этому поводу, Ренессанс вовсе не «открыл» чувственное начало в мире и в человеке. Интерес к реально-предметному был более чем знаком и средневековью. Напротив, Ренессанс внес в чувственное духовность и превратил в идеализованно-чувственное. А духовное материализовал. «Двумирности» пришел конец, небо и земля встретились. Местом встречи оказался обожествленный человек, ставший средоточием вселенной.

Настал счастливый момент равновесия. «Минусы» средневековой культуры были размыты (хотя еще не исчезли), «минусы» буржуазности не утвердились (хотя уже обозначились).

Все ренессансное искусство — устремление к новой калокагатии. Образцом служил переосмысленный античный «классический канон». Гротескное тело не казалось враждебным ему и являлось комической параллелью. «Декамерон», «Дон Кихот», «Гаргантюа» писались для забавы, их успех изумил авторов. Объяснение успеха, очевидно, в сочетании актуальности и традиционности. Новое мировоззрение выразило себя на старом, как мир, языке.

Чувственность была реабилитирована (не открыта, а реабилитирована). Исторически сложившиеся гротескные формы чувственности, как показал М. Бахтин, были непринужденно освоены идеологами и введены в атмосферу гуманистической мысли. Так родился смех Панурга.

Положим, М. Бахтин явно преувеличивает, объявляя карнавальную образность *определяющим* исходным импульсом и одновременно «последним словом» Ренессанса. Довод М. Бахтина звучит так: «Ведь и античность могла быть воспринята (и действительно воспринималась многими) сквозь призму средневекового мировоззрения. Чтобы открыть гуманистическую античность, уже надо было... выйти из многовековой колеи идеологического развития», и опорой мог быть только карнавал (с. 297—298). Что ж, на античности строилась вся средневековая культура. Ренессанс обнаружил иную античность (Платон рядом с Аристотелем, множество новых авторов и сочинений, Греция и греческий язык, помимо Рима, результаты раскопок и т. д.), неизмеримо более богатый материал, притом не затертый богословием. Но запросы, побудившие обратиться к этому материалу, трудно объяснить гротеском хотя бы потому, что гротеск — насквозь средневековое явление, и он мог продолжать (и продолжал) жить, лишь бу-

дучи поставлен в новую духовную связь, в обрамление гуманистических ценностей. Получается замкнутый круг.

Второй довод М. Бахтина состоит в чрезвычайном *радикализме* карнавального смеха. Но это не мешало смеху веками совмещаться с «внушением незыблемости существующего миропорядка». Отчего же вольность гротеска не стала причиной культурного сдвига значительно ранее? Опять круг замыкается.

Если смех, а не гуманистическая серьезность, был «последним словом» Рабле, выходит; «последним словом» была *средневековая традиция*. Тогда гротеск не просто «опора» Ренессанса, ибо «опора» оказывается важнее цели, смех глубже философии, народная стихийность выше ученого и осознанного. А Возрождение достигает апогея, когда не принимает себя всерьез. Такова, мне кажется, неотвратимая логика схемы.

Между тем М. Бахтин зорко подмечает тенденцию к «сужению» гротеска в ренессансной литературе. Миг небывалого торжества гротеска таил в себе предпосылки скорого падения.

Как нагляден закат гротеска в «Гамлете»! Что означают непристойные песенки Офелии? Зубоскальство могильщиков? И Александр Македонский, пошедший на затычку для пивной бочки, и комедианты, разыгрывающие убийство, и странное притворство принца датского, его забавно-бессмысленные реплики (шарады для литературоведов). И грубость с невинной возлюбленной: «Прекрасная мысль — лежать между девичьих ног». После книги М. Бахтина понятно, что одних психологических объяснений недостаточно. Это же знакомый арсенал гротеска! Площадное снижение — лекарство от душевной боли. Но боль не утихает. Призрак гротеска бродит по Эльсинору. А самого гротеска как мироощущения уже нет: он в могиле бедного Йорика. Смех старого шута смолк, «чума его разнеси, шалопаю сумасбродного». «Ничего не осталось, чтобы подшутить над собственной ужимкой».

Сумасшествие Гамлета — отзвук карнавальной «глупости». Способ уклониться от официальных условностей и понятий, увидеть мир шиворот-навыворот, то есть каков он на деле. Рассуждения Пантагрюэля (книга III, глава 37) насчет безумной мудрости и мудрого безумия словно написаны о Полонии и Гамлете.

Однако гамлетовское безумие не привычный игровой ритуал, а трагический способ защиты. Оно выламывается из жизни, смущая и пугая окружающих. «Какой великий ум сражен!» Средневековый карнавал был естественным элементом жизненного уклада. Карнавализация в «Гамлете» кончается гибелью. «О боже! Я, раненный насмерть, играл, гладиатора смерть представляя».

Не на ярмарочных подмостках, а всерьез сходят с ума Оффелия, леди Макбет, Лир. Тема безумия — особая в шекспироведении. «Мир сошел с ума». Умчались веселые дни ренессансной весны.

И Дон Кихот вносит в гротеск печаль, и Санчо Панса, покидающий губернаторство, не смешон. Только у Рабле квинтэссенция гротеска. Но даже у него затаенная серьезность, умный взгляд автора поверх громового хохота. Это и дает пантагрюэлизму особый вкус.

Рабле уже осознал гротеск, но еще не вышел из него. Можно сказать нечто подобное обо всем Возрождении. Однако *осознание* карнавала неотвратимо ведет к его исчезновению. Ибо в последнем счете это значит воспринимать площадную атмосферу как откровение, помогающее противостоять плану жизненных условностей и стесненности. Рабле делает лишь первый шаг по пути, в конце которого видна фигура Гете, а затем и романтиков. Понять мудрость карнавала — значит рефлексировать там, где рефлексия неуместна. Но почему это происходит?

Гротеск как цельный аспект мироощущения стихийен, его зрелищно-речевые формы — жизненный обряд. Стихийность и традиционность здесь условия долговечности. Поведение индивида предписано заранее. Индивид утверждает себя и опосредствуется через коллективную норму.

Не удивительно, что глубочайшие корни гротеска следует искать в культуре доклассового общества, где человеческий коллектив — одно родовое тело. Этот дух в разной степени и в разных модификациях сохранялся во всех докапиталистических формациях. Гротеск жил тысячелетия, пока не пробил час социальной атомизации.

Пантагрюэлизм выдохся в буржуазном обществе. Для М. Бахтина это регресс, потерянный и не возвращенный карнавальная рай. Но амбивалентный смех исчез по той же причине, по которой исчез эпос. Его убили телеграф, железная дорога, печатный станок. Маркс любил «детство человечества» и не сожалел о нем.

Чтобы черти потешали в мистерии, нужно было их бояться. Чтобы низвергать небо в землю и телесное лоно, нужно было оставаться частью природного круговорота. Чтобы с хохотом опрокидывать иерархию и венчать карнавальными королей и пап, нужно было жить в мире, где они действительно царили. «Известные формы, имеющие крупное значение, возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития... Это обстоятельство имеет место в отношении всей области искусства к об-

щему социальному развитию» (К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957. Т. 1. С. 134—135).

Последние четыре века дали драматический прогресс-регресс. Все это общеизвестно, хотя и не избавляет от соблазна, говоря о культуре нового времени, видеть одну сторону медали. М. Бахтина легко понять. Разложение гротеска связано с утратой всенародной праздничности, распадом целостной чувственности, победами трезвого практицизма и чопорного быта, государственного пуританизма и официозной скуки. То ли дело Рабле! Боюсь лишь, что М. Бахтина вздумают цитировать те, кто вместо марксистского исследования *диалектики культуры* предпочитает твердить насчет враждебности капиталистического производства искусству, ссылаясь на дурно понятых Гегеля и Маркса.

* * *

Книги такого уровня, как «Творчество Франсуа Рабле», не могут появляться слишком часто. Когда же они появляются, нельзя не порадоваться за советскую гуманитарную науку. Полемизируя с некоторыми схемами М. Бахтина, я думаю, что эти слишком жесткие конструкции и темпераментные перехлесты — лишь палубная надстройка над мощным исследовательским корпусом. *Мысль* М. Бахтина движется в историческом материале и поэтому, в сущности, шире тех или иных *формулировок*. Но спорить с М. Бахтиным необходимо: в надежде на то, что у него найдутся последователи. И, в частности, ориенталисты, которые сопоставили бы азиатский гротеск с европейским, античники, медиевисты, историки русской культуры. Очертания и масштабы вновь открытого смехового материка подлежат уточнению.

М. Бахтин пишет: «Наше исследование — только первый шаг в большом деле изучения народной смеховой культуры прошлого». На это скромное замечание хочется по справедливости ответить словами Грангуэе: «Самое главное позади».

1967





В. Б. ШКЛОВСКИЙ

Тетива: О несходстве сходного

Франсуа Рабле и книга о Рабле

О ГАРГАНТЮА И ПАНТАГРЮЭЛЕ И О КНИГЕ М. БАХТИНА «ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ»

Роман Рабле имеет странную и единственную судьбу, начиная со способа его издания. Издание книги началось со второй части. Автор прямо говорит о том, что первая часть написана не им. Приведу вторую фразу вступления от автора:

«Вы не так давно видели, читали и изучали *Великие и бесподобные хроники об огромном великане Гаргантюа* и отнеслись к этой книге с таким же доверием, с каким люди истинно верующие относятся к Библии или к святому Евангелию...» *

Так начал свой труд со второй его части Рабле.

Книга была напечатана в 1532 или в начале 1533 года. Та книга, о которой Рабле в предисловии говорит, как об уже написанной и приведенной в восхищение читателей, была издана в 1532 году; она лубочна и изображала мир волшебников, великанов и рыцарей как бы в пародии. Рабле сменил окружение героев.

Глава 1-я второй книги рассказывает о происхождении и древности рода великого Пантагрюэля.

Она содержит многословную родословную Пантагрюэля, упоминает Библию и говорит, что родословная восходит к тому времени, когда «Авель пал от руки своего брата Каина» (с. 161).

Родословная Библии, кроме перечисленных имен, упоминает и чем прославились потомки Адама.

В главе 4-й Бытия отмечается: «Ада родила Иавала: он был отец живущих в шатрах со стадами».

* *Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль* / Пер. с фр. Н. Любимова. М.: Художественная литература, 1961. С. 159.

В стихе 22-м говорится: «Цилла также родила Тувалкаина (Фовела), который был ковачом всех орудий из меди и железа» (стих 20, 22).

В родословной Пантагрюэля ремарки сделаны так: «Голиаф родил Эрикса, первого фокусника», или «Как родил Этиона, первого подхватившего дурную болезнь», или «Оромедон родил Геммагога, изобретателя башмаков с загнутыми вверх острыми носками».

Пародия продолжается дальше; например, про одного из предков говорится, как про человека, который первый начал «...играть в кости, надев очки» (с. 163).

Пародия здесь очень явная и точно оправданная прямым упоминанием Библии во вступлении, я еще буду об этом говорить.

После *второй* части Рабле издал *первую* часть: это случилось в 1535 году. Первой частью Рабле явно хотел заменить ту безобидную книгу, которую сам пародийно продолжил.

Заголовок говорит о Гаргантюа, но в нем дважды упоминается имя Пантагрюэля: сперва прямо, сама книга характеризуется как «полная пантагрюэлизма» (с. 29).

Книга, кроме того, полна дерзости необыкновенной и, пожалуй, до сих пор никем не превзойденной. В ней подчеркивается антирелигиозность романа; скажем точнее — его антихристианство.

Гаргантюа имеет длинную родословную, начатую «от Ноева ковчега»; автор с восторгом отмечает:

«...должен сказать, что по великой милости Божьей родословная Гаргантюа с древнейших времен дошла до нас в более полном виде, чем какая-либо еще, не считая родословной мессии, но о ней я говорить не намерен, ибо это меня не касается, тем более, что этому противятся черти (то есть, я хотел сказать, клеветники и лицемеры)» (с. 34)*.

Родословная «спасителя-мессии» дана в Евангелии от Матфея на с. 1-й; Рабле пародирует ее долготу:

«17. Итак, всех родов от Авраама до Давида четырнадцать родов; и от Давида до переселения в Вавилон четырнадцать родов; и от переселения в Вавилон до Христа четырнадцать родов» (Евангелие от Матфея, гл. 1, стих 17).

Направленность пародии замаскирована разговорами о пустяках и ссылками на произведения античных авторов и схоластов.

* Евангелисты Лука и Матфей упомянуты еще у Рабле в 1-й главе второй книги (на с. 161).

Вообще, если говорить о книге Рабле как о книге карнавализированной, то надо упомянуть о том, что участники данного карнавала чрезвычайно образованные люди и в качестве читателей предполагают иронических эрудитов.

Вступление от автора пародирует речь схоласта. Глава первая антирелигиозна, глава вторая посвящена пародийному описанию того, как были найдены в развалинах источники книги «Целительные безделки».

«Безделки» написаны в стихах, содержат пародии на мифологию и фразы, грамматически составленные правильно, но нарочито бессмысленные.

В главе четвертой описывается рождение Гаргантюа. Эта глава замаскирована первыми.

После родословных дается рождение Гаргантюа. Происходит оно под карнавал. Карнавальное объединение связано с уборкой полей и убоем скота.

В главе 4-й первой части романа рассказано, что Гаргаммела 3 февраля объелась.

Объелась она осенью — после второго покоса лугов, когда резали скот, на засол, чтобы к весне мяса оказалось вдоволь.

Холодильников не было: мясо солили, коптили, из него делали колбасы, к которым прибавляли много пряностей. Может быть, этим объясняется и стоимость пряностей в средние века.

При убое скота получается сбой, то, что сейчас называется субпродукты: это надо было съесть, трубуха сохраняется недолго.

Все эти бытовые обстоятельства Рабле связывает с религиозными мифами о непорочном зачатии и чудесном рождении месии.

Чуду посвящена 6-я глава. Рождение Гаргантюа происходит так: у матери его расстроился желудок, ей дали вяжущее лекарство, и нормальные роды задержались.

«Из-за этого несчастного случая устья маточных артерий у роженицы расширились, и ребенок проскочил прямо в полую вену, а затем, взобравшись по диафрагме на высоту плеч, где вышеуказанная вена раздваивается, повернул налево и вылез в левое ухо» (с. 45).

Казалось бы, это только шутка, и шутка невероятная, но вот что пишет об этом сам Рабле:

«Что ж, не верите — не надо, но только помните, что люди порядочные, люди здравомыслящие верят всему, что услышат или прочтут. Не сам ли Соломон в *Притчах*, глава XVI, сказал *Innocens credit omni verbo* и т. д.? И не апостол ли Павел в *Первом послании к коринфянам*, глава XIII, сказал: *Charitas omnia*

credit? Почему бы и вам не поверить? Потому, скажете вы, что здесь отсутствует даже видимость правды? Я же вам скажу, что по этой-то самой причине вы и должны мне верить, верить слепо, ибо сорбонисты прямо утверждают, что вера и есть обличение вещей невидимых. Разве тут что-нибудь находится в противоречии с нашими законами, с нашей верой, со здравым смыслом, со Священным писанием? Я по крайней мере держусь того мнения, что это ни в чем не противоречит Библии» (с. 46).

Перевод латинских цитат следующий: «Глупый верит всякому слову» и «Любовь всему верит». Но если взять Библию, на которую так точно ссылается Рабле, то увидим: Соломон говорит следующее — стих 15-й: «Глупый верит всякому слову, благоразумный же внимателен к путям своим».

Апостол Павел был особенно популярен во времена Реформации, поэтому приведем цитату и из него (Первое послание к коринфянам, гл. 13-я). Так как здесь стих не указан, то есть выбор — стих 6-й: «Не радуется неправде, а сорадуется истине» — или стих 11-й: «Когда я был младенцем, то по-младенчески говорил, по-младенчески рассуждал; а как стал мужем, то оставил младенческое».

Дальше у Рабле идут перечисления невероятных рождений в мифологии греков и франков:

«Разве Вакх не вышел из бедра Юпитера?

Роктаяльд — из пятки своей матери?

Крокмуш — из туфли кормилицы?

Разве Минерва не родилась в мозгу Юпитера и не вышла через его ухо?

Разве Адонис не вышел из-под коры миррового дерева?

А Кастор и Поллукс — из яйца, высиженного и снесенного Ледой?» (с. 46).

Но самое главное во всей этой игре — это фраза из Катехизиса: «...вера и есть обличение вещей невидимых» (с. 46).

Кажущаяся путаница и барочная переизбыточность сведений, даваемых Рабле, имеет тайную цель рассредоточить враждебное внимание. Внимание друзей было иным: гуманисты были начитаны и умели, как говорил Рабле, разгрызть кость для того, чтобы достигнуть до мозга. Рабле это действие определяет так: «По примеру вышеупомянутой собаки вам надлежит быть мудрыми, дабы унюхать, почуять и оценить эти превосходные, эти лакомые книги, быть стремительными в гоне и бесстрашными в хватке» (с. 32).

Дальше говорится: «...вам надлежит разгрызть кость и высосать оттуда мозговую субстанцию...»

В главе 6-й Бытия упоминаются в 4-м стихе следующие обстоятельства: «В то время были на земле исполины, особенно же с того времени, как сыны Божьи стали входить к дочерям человеческим». Развернутых комментариев я сейчас дать не могу, потому что это разобьет содержание книги.

Получается так, что человечество как бы не целиком происходит от Адама.

В книге Чисел рассказывается, что когда разведчики, посланные Моисеем, пришли в землю обетованную, то там они увидели исполинов. Вот как об этом написано в 34-м стихе 13-й главы: «Там видели мы и исполинов, сынов Енаковых, от исполинского рода; и мы были в глазах наших пред ними, как саранча, такими же были мы и в глазах их».

Пантагрюэль тоже происходит от исполинов — великанов, но эти великаны сами пародийны; они относятся к «дивным людям». Рассказывалось иногда в старые времена, что существуют люди одноногие или люди, у которых лицо находится на груди.

У Рабле существуют носатые люди, горбатые люди; они так же, как и ушастые люди, реальны и пьют «ячменный отвар», то есть пиво.

Но тем не менее они из одного уха могут шить себе платье, а другим покрыться.

Далее Библия от Рабле продолжается так: «Иные же росли и вдоль и поперек».

«От них-то и произошли великаны.

А от них — Пантагрюэль;

И первым был Шальброт,

Шальброт родил Сараброта,

Сараброт родил Фариброта,

Фариброт родил Хуртали́, великого охотника до супов, царствовавшего во времена потопа,

Хуртали родил Немврода...»

«Немврод родил Атласа, подпиравшего плечами небо, чтобы оно не упало...»

Есть в родословной Голиаф:

«Голиаф родил Эрикса, первого фокусника...»

«Аранф родил Габбару, установившего обычай выпивать за чье-нибудь здоровье...» (с. 162).

Дерзким исполином, попирающим старую науку и старую веру, был и сам Рабле.

Если разгрызть кость карнавала, который он создал, то это карнавал просветителей, гуманистов.

Нечто подобное попыталась создать Екатерина Вторая.

Митрополит Евгений сообщает следующее о книге Фонвизина «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке»: «Оно сочинено и в первый раз появилось на свет 1763 г. в Москве во время данного от двора народу публичного на сырной неделе маскарада, когда на три дня во всех московских типографиях позволена была свобода печатания» *.

Послание это содержит разговор господина со слугами о бессмысленности человеческого существования.

Тихонравов спорит с митрополитом Евгением и говорит, что «Послание к слугам...»¹ напечатано было в ежемесячном издании «Пустомеля», в 1770 году, месяц июль, примечание к с. 17. Впрочем, журнал «Пустомеля» после напечатания этого произведения был прикрыт (с. 111).

Я в своей библиотеке имел отдельное издание послания, не знаю, где оно сейчас находится, но указание митрополита Евгения правильно. Меня здесь интересует маскарадная вольность, введенная на три дня Екатериной. В использовании этой вольности многие потом раскаивались.

Рабле был счастливее и запутал своих преследователей. Изобилие бытовых подробностей, их простонародная реальность оказались защитным цветом для всей книги; она как будто рассказывала о пустяках.

Карнавал реально присутствует у Рабле, но он целенаправлен.

Четким дальним планом и главной целью нападок за книгой Рабле стоит Библия; на ближнем плане рыцарские романы. Но в этом романе герои не просто рыцари, а рыцари-исполины, которые всех побеждают. Эти исполины тоже могут быть связаны с библейским сказанием.

В главе 6-й Бытия написано (стих 4-й): «В то время были на земле исполины, особенно же с того времени, как сыны Божии стали входить к дочерям человеческим, и стали они рождать им: это сильные, издревле славные люди».

Дерзким исполином был и сам Рабле.

Среди предков Пантагрюэля, а следовательно, и его отца упоминаются великаны, и в том числе Атлас, Голиаф и титаны Бриарей и Антей (с. 163).

Перед нами цепь намеков и пародий, пародирована Библия, уравниваемая с греческой мифологией и нарочитыми бессмыслицами.

* Цитирую по сочинению Н. С. Тихонравова. М.: Изд. Сабашниковых, 1898. Т. III. Ч. I. С. 110.

Вот почему я остановился на рождении героя и его предках. Рабле, переиначивая лубок, делает пародийного героя новым мессией, а также потомком героев Библии и исполинов античности.

Рождается новый спаситель; он уничтожает не власть дьявола и не первородный грех, а веру в дьявола и чудеса, ложь уставшей мифологии. Рождается богоподобный великан.

То, что говорит сам М. Бахтин о книге Рабле, интересно и значительно. Он выделил ее из всей остальной литературы, показал ее связь с карнавалом, народными пародиями, но, как мне кажется, не показал точно, против кого направлена пародия.

Карнавал был местом, где все люди получали права шутов и дураков: говорить правду.

Сказанное на карнавале как бы ничего не значит, оно как бы не обидно. Но карнавал Рабле направлен и обидно пародирует: он пародирует не отдельные случаи, происходившие в то время во Франции, — он пародирует Церковь, суд, войны и мнимое право одних людей притеснять других.

Метод описаний Рабле, быт его героев, их способ вести диалоги М. Бахтин связал с карнавалом и назвал карнавализацией, но карнавал и сам по себе, как это отмечает и Бахтин, был не безобиден; он — возвращение к Золотому веку, к жизни без принуждения, он озорной.

Карнавал Рабле не повторяет народный карнавал, а перенаправляет его, возобновляя остроту первых нападений народной культуры на культуру главенствующую. Вопрос сейчас поставлен заново во вдохновенной по крайности своего построения книге М. Бахтина.

КАРНАВАЛ И СЕЗОННАЯ РАБОТА

Уже упоминалось, что Гаргантюа родился после великого покоса.

Земледельческий труд, уборка урожая в частности, связан с едой: люди радуются изобилию, и нужно съесть часть урожая.

Карнавал — это не только праздник вообще, но это праздник, в котором первоначально выделялись те, кто работали.

Гаргантюа не работал, но стол и тосты, которые произносятся за столом, — крестьянские тосты.

Книга Рабле написана высокообразованным гуманистом, но она использует карнавальные обычаи самым разнообразным способом. Во время труда, в частности труда по посеву, по обработ-

ке, снимаются обычные половые запреты и вводятся другие законы.

Вот как описывает время полевых работ Б. Малиновский в книге «Сексуальная жизнь туземцев северо-западной Меланезии»:

«На юге о. Киригина и на о. Вакута женщины, занимавшиеся коллективной прополкой, имели (по рассказам туземцев) очень странное право, а именно: право напасть на любого замеченного ими мужчину, если он только не принадлежал к числу жителей их деревни. Право это осуществлялось женщинами, как рассказывали местные информаторы Б. Малиновскому, с рвением и энергией» *.

Женщины на о. Тробриан, как рабы в Риме во время сатурналий, как бы освобождались от обычных запретов. Такое изменение нравов встречается почти у всех народов сто лет назад и осуществлялось и в границах нашей страны.

Во время сева нравы тоже изменялись, сексуальная жизнь как бы подчеркивалась, выдвигалась на первый план; предполагалось, что плодородие земли связано с половой жизнью человека. Христианским священникам приходилось принимать участие в таких праздниках.

«В различных частях Европы соблюдаются весной и во время жатвы обычаи, явно покоящиеся на том же первобытном воззрении, будто половые сношения между людьми могут быть применимы для того, чтобы ускорить рост растений. Так, например, на Украине в день святого Георгия (23 апреля) священник, одетый в ризы и сопровождаемый причтом, отправляется в поля, где начали зеленеть хлеба, и благословлял их. После этого молодые супружеские пары ложились на засеянные поля и катались по ним несколько раз, веря, что таким образом они помогут росту хлебов. В некоторых местностях России по полю катают самого священника, это делается женщинами, которые равностно катают батюшку, невзирая на грязь и царапины, получаемые им. Если пастырь духовный вздумал отказаться от этого обряда или сопротивляться ему, то прихожане начинают роптать: “Батюшка, вы, значит, не хотите нам добра, вы, значит, не хотите, чтобы мы имели хлеб, хоть вы и хотите есть этот хлеб!” В некоторых частях Германии во время жатвы мужчины и женщины, убирающие хлеб, катаются вместе по полю; это является смягчением древнего, грубого обычая, имевшего целью сообщить полям плодородия»

* Цитирую по книге: *Семенов Ю. И.* Как возникло человечество. М.: Наука, 1966. С. 478.

дие теми же методами, к которым прибегали когда-то пипилы, и к которым еще и ныне прибегают земледельцы Явы» *.

Половой акт, связанный с определенным временем, совершаемый как бы по сигналу, сохранился и в римских карнавальных обычаях.

П. В. Анненков в статье «Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года» описывает обед Гоголя и А. А. Иванова: друзья едят макароны. «Опорожнив свое блюдо, Гоголь откинулся назад, сделался весел, разговорчив и начал шутить с прислужником, еще так недавно осыпаемым строгими выговорами и укоризнами. Намекая на древний обычай возвещать первое мая и начало весны пушкой с крепости св. Ангела и на соединенные с ним семейные обыкновения, он спрашивал: намеревается ли почтенный сервиторе piantar il Maggio (слово в слово — сажать май месяц) или нет? Сервиторе ответил, что будет ждать примера от синьора Николо и т. д.» **.

В трагтории говорят и шутят об очень древнем обычае.

Древний обряд, связывающий половую жизнь человека с наступлением весны, подчеркнут пушечным выстрелом, слышимым во всем мире.

Пушка стреляла с древнего мавзолея, стоящего над Тибром; по этому сигналу и происходило массовое действо.

Образ пушки, может быть, тут является обновлением фаллического символа.

Вообще о карнавальных обычаях написано так много и разнообразно, что, конечно, М. Бахтин не мог перечислить даже названий десятой части книг, рассказывающих об одних и тех же мотивах воплощений древних обрядов, о шутках, переходящих в искусство.

Жалею, однако, что в книге Бахтина так демонстративно мало сказано о празднествах, создавших греческую комедию, и об Аристофане.

КАРНАВАЛ И КАРНАВАЛИЗАЦИЯ

Драматург, переводчик Аристофана и теоретик советского кино Адриан Пиотровский писал в предисловии к комедиям Аристофана об их происхождении:

* *Фрезер Джемс*. Золотая ветвь. Вып. I. Магия и религия. Научное общество «Атеист», 1928. С. 164.

** *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1960. С. 62.

«Весенний праздник греческих земледельцев, виноделов и пахарей, буйная и пьяная сельская гулянка — фаллический “комос”, — вот откуда, по надежному свидетельству отца древней учености Аристотеля, пошла “комедия”». «Комедия родилась из фаллических песен, — говорит он, — и поныне распеваемых во многих городах».

На этой же странице рано погибший исследователь писал:

«...мысль о преодолении бытовой повседневности, некая фантастическая перевернутость общественных и природных отношений, перевернутость, где бедняки становятся на место богатых, “птицы” и “звери” — на место “людей”, молодежь — на место стариков, женщины — на место мужчин, представления такого рода лежали в основе и празднества в целом, и маскарадной театральной игры, их венчавшей; они одинаково определяют собой и широко любимую в феодальной Англии весеннюю игру в “майского короля”, и старославянские игры, и египетские мистерии “хмут”, и, наконец, вот эти греческие “игры Диониса”» *.

«Недаром “комос” — праздник свободы, праздник победы над бытом, над будничной закономерностью. Все становится здесь вверх ногами, последние становятся первыми, женщины — господами, а мужчины — слугами (“Законодательницы” — “Экклезиазусы”), птицы — богами, а божества — ничем (“Птицы”), старики — мальчишками и дети — воспитателями (“Осы” и “Облака”). Вот этот переворот, этот сдвиг привычных отношений и есть то, что в первую очередь придает наивному карнавалу могучую силу жизнерадостности, пафос победы над буднями, легкость и блеск. Этот сдвиг нагляднейшим образом отражен уже в самой фантастически-сказочной костюмировке хора, обращающей людей в “птиц”, “ос” и “облака”, он насквозь пронизывает все песни и действия хора. Та часть комедии, где он проявляется с величайшей определенностью и силой, уже в древней критике получила наименование “парабазы”. Парабаза с необходимостью входит в каждую комедию Аристофана. Она целиком принадлежит ряженым, хору. Здесь хор выступает с песнями и “речами”, прославляющими сказочную природу; с величайшим разнообразием здесь варьируется на разные лады основной мотив “сдвига”, “перестановки”» (с. 10).

* *Аристофан*. Театр. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927. С. 6—7. Не буду цитировать длинной статьи Адриана Пиотровского и приведу только еще одну цитату: «Карнавальная, хоровая, политическая комедия погибла вместе с афинской демократией, вместе в Аристофаном» (с. 29).

Карнавал переживает изменения; он включает в себя историю.

Иначе это сформулировано в книге М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Романист как бы объяснен карнавалом.

В главе есть некоторые уточнения, о которых стоит поговорить, так как они углубляют термин.

«Сам карнавал (повторяем: в смысле совокупности всех разнообразных празднеств карнавального типа) — это, конечно, не литературное явление. Это *синкретическая зрелищная* форма обрядного характера. Форма эта очень сложная, многообразная, имеющая, при общей карнавальной основе, различные вариации и оттенки в зависимости от различия эпох, народов и отдельных празднеств. Карнавал выработал целый язык символических конкретно-чувственных форм — от больших и сложных массовых действий до отдельных карнавальных жестов. Язык этот дифференцированно, можно сказать, членораздельно (как всякий язык) выражал единое (но сложное) карнавальное мироощущение, проникающее все его формы. Язык этот нельзя перевести сколько-нибудь полно и адекватно на словесный язык, тем более на язык отвлеченных понятий, но он поддается известной транспортировке на родственный ему по конкретно-чувственному характеру язык художественных образов, то есть на язык литературы. Эту транспортировку карнавала на язык литературы мы и называем карнавализацией ее. Под углом зрения этой транспортировки мы и будем выделять и рассматривать отдельные моменты и особенности карнавала.

Карнавал — это зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей. В карнавале все активные участники, все причащаются к карнавальному действию. Карнавал не созерцают и, строго говоря, даже и не разыгрывают, а *живут* в нем, живут по его законам, пока эти законы действуют, то есть живут *карнавальной жизнью*» (ПпД, 1963, 163).

Эта широкая характеристика интересна, но становится несколько спорна тогда, когда безоговорочно переносится на книгу.

Театральный зритель и теперь иначе и глубже включен в представление, чем читатель в процесс чтения.

Другое уточнение — это то, что включение элементов карнавала в зрелище и художественное произведение все же основано «на сходстве несходного», на ощущении переворота.

Карнавальный царь или король подразумевает существование не карнавального короля, он существует в его опровержении так, как карточный король не опровергал существование европейских королей. Существование карикатурных изваяний в средневеко-

вых храмах не опровергало религии, оно существовало рядом с религией, и это было сосуществование двух жизнеотношений, выраженных в двух линиях искусства. В результате создавались те разностные ощущения, которые свойственны искусству.

Утопия и сатира историчны.

Отдельные структуры, уже выразившие конфликты общества, то забываются, то возникают. Это похоже на воспоминание того, что вспомнилось подсознательно. Таким было время Аристофана с вторжением деревенского празднования в городскую культуру.

По-своему осознавший свое время Аристофан был гостем на симпозиуме Платона, но это не делало «Пир» карнавалом.

Эпоха Рабле — эпоха привлечения воспоминания для канонизации новых форм: старое возрождалось для пародирования настоящего, эта двойственность давала реальность настоящему в ироническом рассматривании.

Сам Бахтин считает, что античная литература вошла в сознание Ренессанса в своей классической форме, и прибавляет в примечании:

«Комедиографы — Аристофан, Плавт, Теренций — большого влияния не имели. Стало общим местом сопоставлять Рабле с Аристофаном. Отмечают существенную близость между ними в самых методах комики. Но это не может быть объяснено влиянием. Рабле, конечно, знал Аристофана: в числе дошедших до нас одиннадцати книг с экслибрисом Рабле имеется и том Аристофана в латинском переводе, но следов влияния его в романе мало. Некоторая близость в методах комики (ее не следует преувеличивать) объясняется родством фольклорных карнавальных источников. Единственную сохранившуюся сатинову драму — «Циклоп» Еврипида — Рабле отлично знал; он два раза цитирует ее в своем романе, и она, безусловно, имела на него некоторое влияние» (Т, 1965, 109).

Примечание длинно, но не расчленено. Не сказано, какова была эта «близость в методах комики».

Рабле, конечно, хорошо знал фольклор Франции своего времени, но он дополнял его пародиями на схоластику, а при помощи Аристофана, заново понятого, атаковал эстетику высокой литературы. Аристофан не источник Рабле, но, может быть, руководитель его.

Может быть, лучше было бы показать, как на большом расстоянии в разных обстоятельствах и по-разному несходно используются эстетические структуры. Надо показать и сходство несходного.

Масленичные карнавалы были и в России. В так называемом печном действии одни рядились в сжигаемых отроков, другие в халдеев, пытавшихся истребить последователей истинной веры. Тут было и само огневое действо — вспышки, которые производились при помощи вбрасывания плавуна в огонь. После поражения халдеев ангелом они выбегали на улицу, чинили бесчинства, поджигали бороды и возы.

Карнавал — праздник международный. В Риме он связан с периодом сатурналий, когда рабы играли роль господ, а господа им прислуживали. Карнавал, как это указывает и М. Бахтин, был как бы возвращением Золотого века, того Золотого века, о котором говорил Дон Кихот у козопасов, Золотого века, который упоминал Достоевский в черновиках «Преступления и наказания»². Сатурналии — это не только праздник еды, это праздник социального освобождения; момент искусства здесь заключен в том, что люди, попадая в новые социальные отношения, сохраняют старые отношения, как бы преодолевая их. Здесь есть мерцающее двойное отношение к фактам — к социальным отношениям.

В дни сатурналий ношение тог было неприлично*. Город существовал в подчеркнутой, как бы реальной двойственности.

Переходим теперь к некоторым возражениям.

Карнавал в разных своих проявлениях осуществляется в продолжение многих тысячелетий.

Что же отличает разные проявления того, что Бахтин называет карнавализацией?

Прежде всего, не всякий конфликт можно назвать конфликтом карнавальным.

Это доказывается и тем, что карнавальные конфликты приурочивались к определенным датам. Пафосом книги М. Бахтина о Рабле и книги «Проблемы поэтики Достоевского» является обобщением конфликтов, вне сознательных смен литературных форм.

Обобщение иногда выжигает моменты реального видения.

В книге 1963 года «Проблемы поэтики Достоевского» М. Бахтин сочувственно цитирует мою книгу «За и против» (1957).

В книге, дополняя многие работы, сделанные прежде, в частности Леонидом Гроссманом, я уточнял проблему конфликтности у Достоевского, говоря про романы Достоевского и про особенность его произведения, что: «Пока оно оставалось многоплановым и многоголосным, пока люди в нем спорили, не приходило отча-

* *Марк Валерий Марциал*. Кн. VI. Стих 24 / Пер. Ф. Петровского. Эпиграммы. М.: Художественная литература, 1968. С. 172.

яние от отсутствия решения. Конец романа означал для Достоевского обвал новой вавилонской башни» *.

М. Бахтин на 55-й с. интересного исследования во многом со мной соглашался. Я сам считаю важным то, что конфликты, вскрытые Достоевским, не изжиты и что они переживаются человечеством именно потому, что фиксация их сделана в определенный момент. Повторю цитату, приведенную Бахтиным: она взята из моей полемической заметки, напечатанной в журнале «Вопросы литературы» (1960. № 4. С. 98): «Особенностью моей работы является не подчеркивание этих стилистических особенностей, которые я считаю самоочевидными, — их подчеркнул сам Достоевский в “Братьях Карамазовых”, назвав одну из книг романа “Pro и contra”». Я пытался объяснить в книге другое: чем вызван тот спор, следом которого является литературная форма Достоевского, и одновременно, в чем всемирность романов Достоевского, то есть кто сейчас заинтересован этим спором».

Выделяя структуру исторических явлений, мы можем решать, что история повторяется, но в то же время знаем, что она движется. Двигается разделенной на разнонаправленные, но как бы сходные повторения.

М. Бахтин сливает повторения в неподвижность.

Карнавал романов Рабле — это событие определенного времени, созданное людьми определенного умонастроения; они направляют карнавальное построение, простые, как вывернутая на масленице шуба, в атаку на старые. Карнавал Рабле историчен.

Так, у Шекспира в «Макбете» на короля-преступника движется, наступая, лес, но лес этот срублен, отделен от корней: он функционально иной — сегодняшний для Макбета.

Лишая явления прошлого, мы затемняем будущее, но выделение Рабле из общего потока анализа мировой литературы, при всей условности терминологии и анализа карнавала, — удача.

Изобретения и открытия — это преодоленные неудачи, но не все звезды доступны. Даже составить их оглавление трудно.

*ПОПЫТКА УСТАНОВИТЬ ДАТЫ РОЖДЕНИЯ ГАРГАНТЮА
И СЫНА ЕГО ПАНТАГРЮЭЛЯ, А ТАКЖЕ ДАТЫ
И ЦЕЛИ ИХ ПОДВИГОВ*

Время Рабле — время великих открытий и изобретений.

* Шкловский Виктор. За и против. Заметки о Достоевском. М.: Советский писатель, 1957. С. 171—172.

Полировщик зеркал Гутенберг начал набирать отдельными металлическими литерами и тискать набор на бумагу нажимом винтового пресса в 1440 году.

В 1456 году появилось печатное издание Элия Доната — это было большое событие.

В начале романа Рабле учится Гаргантюа; прочитал он грамматику Элия Доната, еще две-три книги, «...для чего потребовалось тринадцать лет, шесть месяцев и две недели.

Должно при этом заметить, что одновременно он (учитель-схоласт. — *В. Ш.*) учил Гаргантюа писать готическими буквами, и тот переписывал все свои учебники, ибо искусство книгопечатания тогда еще не было изобретено» (с. 63).

Так мы приближаемся к знанию дат воображаемого действия романа Рабле; они нам очень нужны.

Великаны, изменяясь, жили долго, за время их жизни происходили большие события.

Обуреваемый мыслями о земельных захватах Пикрохол — сосед доброго короля — из-за ссоры подданных своих, которым будто бы не заплатили за лепешки, объявил отцу Гаргантюа войну. Пикрохол мечтал завоевать заодно весь мир, захватить французские земли, начиная с соседних с местом жительства Рабле, а потом Германию, Тунис, Алжир, Сардинию, Баварию, Корсику, Геную, Флоренцию, Рим, Палестину; здесь король Пикрохол хотел восстановить храм Соломона, потом завоевать Малую Азию — и земли до самого Евфрата.

Перечисление земель занимает более двух страниц. Упоминаются Англия, Исландия, Гренландия, Польша, Литва, Россия, Константинополь и, наконец, Месопотамия.

Для защиты тыла предполагается мобилизовать потом москочитов — они должны дать 450 тысяч отборных бойцов (с. 106). Речь шла о диктатуре над миром.

Гаргантюа побеждает захватчиков и произносит им по поручению отца гуманную речь; ей посвящено начало 50-й главы первой книги.

«— Приснопамятные отцы наши, деды и прадеды по своей природе и духу были таковы, что при благоприятном для них исходе битв они в честь торжества своего и победы предпочитали одним своим человеколюбием возводить трофеи и монументы в сердцах у побежденных, нежели на землях, ими завоеванных, памятники архитектурные, ибо живые человеческие предания об их незлобности значили для них больше, нежели мертвый язык колонн, арок и пирамид, коих к тому же может и не пощадить непогода, а равно и людская зависть» (с. 138).

Враги были разбиты. «Мир народам!» — провозглашает гуманист. Пленные освобождаются, задержаны только зачинщики: «Гаргантюа не сделал зачинщикам ничего дурного, он только велел им стать к станкам во вновь открытой им книгопечатне» (с. 141).

Гаргантюа отправляет своего сына Пантагрюэля учиться в Сорбонну. Университет Рабле, очевидно, уже представляет преобразованным в гуманистическом духе, так как и сам Гаргантюа переучивался в школе гуманистов, занимался спортом и чтением древних классиков.

Гаргантюа пишет:

«Однако, по милости Божьей, с наук на моих глазах сняли запрет, они окружены почетом, произошли столь благодетельные перемены, что теперь я едва ли годился бы в младший класс, тогда как в зрелом возрасте и не без основания считался ученым из людей своего времени...»

Дадим к этому месту справку по энциклопедии: в 1507 году во Франции была напечатана первая греческая книга, а в 1539 году Франциск I взял «под свое покровительство» издание греческих авторов, «чтобы спасти это дело, которому гуманисты придавали важное значение, от католической цензуры Сорбонны».

Сам Рабле в монастыре был обвинен до этого в чтении «нечестивого Гомера» (вступительная статья к переводу Н. Любимова романа Рабле С. Артамонова, с. 14).

Воспитание самого Гаргантюа для Рабле — вопрос злободневный. Рабле полемист, интересующийся очень широким кругом вопросов; в частности, для него греческая литература нечто сейчас вошедшее в обиход мыслителей. Вот письмо, написанное старым гуманистом к молодому:

«Ныне науки восстановлены, возрождены языки: греческий, не зная которого человек не имеет права считать себя ученым, еврейский, халдейский, латинский. Ныне в ходу изящное и исправное тиснение, изобретенное в мое время по внушению Бога, тогда как пушки были выдуманы по наущению дьявола. Всюду мы видим ученых людей, образованнейших наставников, обширнейшие книгохранилища, так что, на мой взгляд, даже во времена Платона, Цицерона и Папиниана было труднее учиться, нежели теперь, и скоро для тех, кто не понаторел в Минервинской школе мудрости, все дороги будут закрыты» (с. 183).

Книга Рабле написана веселым гуманистом. Сам Рабле переполнил ее ссылками на древних. Ссылки пародийны, но тут пародия — это маска; она обращает в шутки проповедь.

Древние авторы для круга Рабле появляются заново. Мир празднует их возрождение.

В предисловии Рабле цитирует из диалога Платона «Пир» слова Алкивиада, в которых восхваляется Сократ.

Сократ был некрасив, лыс, ходил босиком, одежда у него была грубая, жил он в бедности, «на женщин ему не везло», но внутри него были, как в шкатулке, которые называли «силенами», драгоценные снадобия.

Рабле — воин книгопечатания и восстановленной новой науки — знания того, что человек добр, а старые мысли умерли.

Он осмеивает христианскую мифологию. Форма рыцарского романа с традиционными путешествиями и традиционными подвигами используется для войны с традициями.

Карнавал — союзник гуманиста, а не его хозяин.

Не нужно думать, что шутки Рабле изображают только торжество плоти, хотя это есть и у него, как это было в деревенской по происхождению, озорной драматургии Аристофана, как это осуществилось в городской, озорной, прошедшей по очищенной чумой земле книге Боккаччо.

МИР РАБЛЕ

Герои Рабле Гаргантюа и Пантагрюэль — исполины, гуманисты и короли и просто свободные люди. Они побеждают всех, даже старомодных великанов, которые вышли из сказок сразиться с гуманистами, одев самые разнообразные, даже каменные, латы. Великанов побеждают воины гуманистов.

Монах Жан, вероятно, человек почти обычного роста, сражался с врагами гуманистов перекладиной креста. Крест целиком использовать, как дубину, было нецензурно. После победы монах получил право основать на веселом берегу Луары веселую обитель Телем с девизом, спорящим со всеми девизами на дворянских гербах:

«Делай, что хочешь!»

Великая обитель Телем³ населена красивыми и свободными людьми и похожа на те брошенные виллы, в которых дамы и кавалеры, по свидетельству Боккаччо, рассказали друг другу сто новелл.

Рядом с Телемом существовало поселение ювелиров и других ремесленников: они должны были помогать телемцам жить беспечно.

В телемскую обитель не принимались ревнивцы, прониры, доносчики.

Это одна из первых утопий гуманистов.

Фурье впоследствии долго искал денег на основание фаланстера.

Сокровища для основания Телема дал исполин Гаргантюа.

Но мир Рабле постепенно стал бледнеть и уменьшаться. Начиналась реакция.

К концу романа после долгих споров, следует ли Панургу жениться или нет, Пантагрюэль и Панург отправляются в путешествие.

Острова, которые посещают друзья исполинов, не могут быть найдены на географических картах — их можно найти на страницах истории.

Оракулы, живущие на этих островах, не многословны, но сбивчивы.

Но путешествие, снаряженное Рабле, — это одно из многих путешествий, предназначенных для открытия острова Утопий. Остров Утопий не был найден, но был найден новый мир — взволнованный, озабоченный и готовый к войнам.

Это было время, когда гребные суда заменялись судами с выросшими сложными парусами; время, когда под парусами пошли через океаны не только воины, но и купцы, тоже с воинами.

Ветер стал товаром. Во время боев противники старались своими парусами преградить путь ветра к чужим парусам.

Это были века парусины, века борьбы Голландии с Испанией, Испании с Англией.

Наступили времена славного парусного флота.

Острова, «жители которых питаются ветрами», острова, лежащие на путях торговли и открытий.

Чем дальше писался роман, тем как будто дальше отодвигалось торжество разума. Тем дальше поиски.

Телем не будет построен на берегах Луары — там останутся развалины других монастырей и замков.

Для Пантагрюэля и для монаха Жана счастье казалось близким. Впереди Золотой век, и только было неизвестно, чем будут платить гуманисты Телема своим рабочим. Пока у них есть вклад — пантагрюэлевская контрибуция, он вложил ее в созидание утопии.

Рыцарский роман Рабле — роман о грандиозных силах человека.

Жан — монах, похожий на предводителя крестьянского восстания, — оживет у Вальтера Скотта в описании воина-монаха в отряде Робин Гуда.

Гимнаст побеждает великанов, нищий студент, нищий гуманист, ученый скептик в первых частях романа не верит в победу, потому что великаны — это добрые монахи-философы.

Мир Дон Кихота играет в рыцарские романы так же, как он играл в пастушков и пастушек. Во втором томе Дон Кихота все время обманывают. В герцогском дворце Дон Кихота окружает пышная феерия на тему «обманутый безумец».

Даже в исполнении программы-минимум справедливый губернатор (скорее, справедливый староста) и судья Санчо Панса, использующий фольклорную мудрость при решении трудных дел, может просуществовать на сухопутном острове не более суток.

Правда, у Санчо есть свое фольклорное время, своя история и будущность. Он не только тело, он ирония и доверие.

Человек, взятый только как тело, не имеет истории — история создается человечеством.

Рабле пародирует суд для того, чтобы уничтожить бессмысленность судебного разбирательства, непонятного даже для истцов.

Он пародирует науку Сорбонны, старый брак.

Но он еще верит в доброго короля, в короля-философа, который все переделает, потому что для гуманистов бессмысленность старого мира очевидна.

Они много пьют, много едят: они пируют на пиру будущего; так переосмысливается карнавал.

Новое в них — сознание идущего времени.

Для Рабле и для Гаргантюа, и Пантагрюэля уже наступил Серебряный век.

Открылись двери в античный мир. Можно собрать и пересоздать медицину, географию, юриспруденцию, построить новые здания.

Золотой век будет завтра.

Золотой век — век свободного книгопечатания и прямой речи; схоластика будет преодолена; власть религии ограничена, Сорбонна реформирована.

В Золотом веке станут жить трудолюбивые, смелые люди.

Золотой век — время работы, любви и пира.

Этот век похож на веселое и торжественное окончание комедии Аристофана «Птицы».

Люди при помощи птиц заблокировали небо; дочь Зевса стала женой плебея. Хор поет:

Встаньте, вспорхните, возрадуйтесь,
Выстройтесь! Сдвиньтесь кольцом!
Славьте счастливица на счастье, на радостях!

Го-го-го-го! Юности блеск, цвет красоты!
Слава тебе, счастлив твой брак, счастлив и твой город!

Город тот построен в небе. По-русски он назывался Тучеку-куйшина — это название птичьего стана, заблокировавшего небо древних богов, отрезавших небо богов от земли, которая прежде питала богов жертвенным дымом. Мы потомки того великого города. Нам нужен широкий мир и высокий полет, но мы знаем, что, кроме воздушных замков и сытого сна, существует долгая кладка фундаментов Телема. Путь к звезде Достоевского продолжат внуки Циолковского.

ШИРОТА И ИСТОРИЧНОСТЬ ПОСТРОЕНИЯ РОМАНА СЕРВАНТЕСА

Рыцарский роман жил рядом со сказкой, вытесняя ее. Благодаря книгопечатанию рыцарский роман стал народной книгой и таким способом сделался зачином романа Рабле.

Рыцарский роман в прозаических и стихотворных пародиях обновлялся в высокой литературе и вносил в нее народную струю.

Мало обращено внимания на то, что Дон Кихот Ламанчский, смешно облаченный в доспехи разного времени, живет и совершает свои подвиги среди читателей рыцарского романа.

Они же герои и первые читатели плутовских романов*.

Хозяин трактира в главе 3-й дает краткую свою автобиографию: он обитатель пригородных районов, где живут воры, шулера. Он соблазнял девиц, совращал малолетних. А теперь живет на чужой счет в харчевне.

Этот пройдоха и антипод рыцаря в то же время поклонник рыцарских романов. Смеясь над Дон Кихотом, люди смеются над своей мечтой.

Для трактирщика странно, что рыцарский роман кому-нибудь вреден.

«— Не понимаю, как это могло случиться. По мне, лучшего чтива на всем свете не сыщешь, честное слово, да у меня самого вместе с разными бумагами хранится несколько романов, так они мне поистине красят жизнь, и не только мне, а и многим другим: ведь во время жатвы и у меня здесь по праздникам собираются жнецы, и среди них всегда найдется грамотей, и вот он-то и бе-

* «Ласарильо с Тормеса и его беды и несчастья» появилась в 1554 году. Книга эта упоминается в «Дон Кихоте» (М.; Л.: Academia, МСМXXXI).

рет в руки книгу, а мы, человек тридцать, садимся вокруг и с великим удовольствием слушаем, так что даже слюнки текут. О себе, по крайности, могу сказать, что когда я слышу про эти бешеные и страшные удары, что направо и налево влепят рыцари, то мне самому охота кого-нибудь съездить, а уж слушать про это я готов день и ночь» *.

И другие герои и героини романа защищают рыцарские романы; среди них хозяйская дочка и сама хозяйка.

Хозяин цитирует рыцарские романы наизусть; он рассказывает о славном доне Сиронхиле Фракийском, который, увидав в воде огненного змея, «...сел верхом на его чешуйчатую спину и обеими руками изо всех сил сдавил ему горло...»

Эти подвиги, похожие на подвиги Фантомаса, на фантастические киноленты о гангстерах и сверхразведчиках, читались тогда всеми; можно сказать, что они были благороднее, более человечны, более наполнены тогдашней наукой, чем упомянутый Фантомас.

Царство рыцарских книг продолжалось столетия.

Русская лубочная литература хранила в себе не только русские сказки, не только пересказы былин об Илье Муромце, но и пересказы византийских рыцарских романов, и Бова Королевич через лубок стал героем, хорошо известным во всей России.

В повести «Трое», напечатанной в 1900—1901 годах, Горький описывает, как ребята в трактире со странной, согревающей душу робостью входят в новый волшебный мир, где огромные злые чудовища погибают под могучими ударами храбрых рыцарей.

Это читается в маленькой конуре, отделенной от трактира только дощатой перегородкой: слышна гармоника, слышна песня. Мальчик шепчет над книгой, а двое других ребят приблизили к нему головы, чтобы слышать сказку, забитую трактирным шумом. «Тогда рыцарь стиснул чудовище в своих железных объятиях, и оно громоподобно заревело от боли и ужаса...»

До 1917 года переиздавался и переписывался один из последних потомков рыцарских романов — «Повесть о Георге Английском Милорде».

Роман Сервантеса изображает рыцаря, аскета, нищего, старающегося соблюсти внешнюю пристойность и не чинить цветные чулки черной ниткой. Но разница между поведением Дон Кихота и Санчо Пансы социальна. Санчо Панса крестьянин. Разница

* *Мигель де Сервантес Сааведра*. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. 1-я и 2-я части / Пер. с испанского Н. Любимова. М.: Гослитиздат, 1955. Ч. I. С. 327.

между поведением Дон Кихота и подвигом великанов Рабле в том, что изменилась историческая перспектива. Писатель иное выдумывает, потому что он иное видел и будущее для него мрачно.

Дон Кихот — поэт, хороший критик, знаток испанской истории; он находится, как мы уже говорили, среди людей, которые знают структуры и общие места рыцарских романов. Он «дерзновенен», как говорил про него Санчо Панса. Он может решиться сражаться со львами. Он утопист, и его утопию вспоминает Достоевский в черновиках к «Преступлению и наказанию».

Дон Кихот утопист; следуя за мифом о Золотом веке, который, предшествуя веку Серебряному и железному, был веком равенства и свободы, следуя Овидию, который положил на стихи мечту о Золотом веке, Дон Кихот, взяв пригоршню желудей, говорит о времени, когда «корысть и пристрастие не были столь сильны, чтобы посметь оскорбить или же совратить тогда еще всесильное правосудие, которое они так унижают, преследуют и искушают ныне. Закон личного произвола не тяготел над помыслами судьбы, ибо тогда еще некого и не за что было судить» (часть первая, с. 101).

Во второй части романа рыцарь Дон Кихот все время становится жертвой мистификации. Люди смеются там над ним, зная первый том.

Дон Кихот путешествует теперь прославленным, но униженным. Люди помнят его неудачи, но не знают его мудрости.

Случайно рыцарь попадает в типографию; тиснение книг уже вошло в привычку. Первый том «Дон Кихота» уже имел несколько изданий, и какой-то литературный корсар напечатал его продолжение. Дон Кихоту приходится защищать и Сервантеса.

Книги размножились, но вера в Гаргантюа и Пантагрюэля, что книги победят пушки, не оправдалась.

Сервантес встречался с пушками, как солдат и на суше и на море при абордаже.

Печатание книг стало ремеслом. Правда, Дон Кихот как будто мало знает это дело; ему, как диковинку, показывают наборную кассу. Он радуется тому, что хорошие книги переводятся на испанский язык, он даже бегло редактирует перевод, но знает: «...свет не умеет награждать изрядные дарования и почтенные труды. Сколько через то погибло способностей» (часть вторая, с. 501).

Как всякий литературный герой, Дон Кихот противоречив: он и рыцарь глухой деревни, он и писатель с большим опытом. Он не советует писателю издавать перевод на свой счет.

Типографщик все равно подпечатывает лишние экземпляры.

Книгопечатание ничего не решило.

Гуманисты не ставят к типографским станкам пленных интервентов, как это делали в романе Рабле.

Печатным станком овладел предприниматель.

*О ПОВТОРЕНИИ. О САНЧО ПАНСЕ, АРИСТОФАНЕ,
ГОГОЛЕ И ФАУСТЕ. О ТОМ, ЧТО ПОВТОРЕНИЯ НЕТ*

«Бедного хлебопашца» (так представил Санчо Пансу Сервантес) М. Бахтин превращает в мифологическую фигуру.

«Основная линия пародийных снижений у Сервантеса носит характер приземления, приобщения в о з р о ж д а ю щ е й производительной силе земли и тела. Это — продолжение гротескной линии. Но в то же время материально-телесное начало у Сервантеса уже несколько оскудело и измельчало. Оно находится в состоянии своеобразного кризиса и раздвоения, образы материально-телесной жизни начинают жить у него двойной жизнью.

Толстое брюхо Санчо («Panza»), его аппетит и жажда в основе своей еще глубоко карнавальные; тяга его к изобилию и полноте не носит еще частно-эгоистичного и отъединенного характера; это тяга к всенародному изобилию. Санчо — прямой потомок древних брюхатых демонов плодородия, фигуры которых мы видим, например, на знаменитых коринфских вазах. Поэтому в образах еды и питья здесь еще жив народно-пиршественный, праздничный момент. Материализм Санчо — его пузо, аппетит, его обильные испражнения — это абсолютный низ гротескного реализма, это — веселая телесная могила (брюхо, чрево, земля), вырытая для отъединенного, отвлеченного и омертвевшего идеализма Дон Кихота...» (Т, 1965, 27).

В этой могиле «рыцарь печального образа» как бы должен умереть, чтобы родиться новым, лучшим и бульшим.

Я решил прервать цитату на точке с запятой — она и так длинна.

В исследовании на с. 472 образ Санчо Пансы иногда приобретает совершенно определенные и слишком простые формы. Про него у М. Бахтина говорится, что диалоги Санчо Пансы с Дон Кихотом — «в сущности диалог лица с задом, верха с низом, рождения со смертью».

Здесь нет намеренного унижения — «зад» и «смерть».

Жизнь и смерть понимается М. Бахтиным в «полураздельном» существовании. Это спор противоположностей, которые суще-

ствуют всегда в конфликте. Но в искусстве общее существует в конкретном, в новом, непохожем воплощении.

Мы переживаем сейчас в теории увлечение нахождением сходного. Придется еще говорить о повторениях у Томаса Манна. Повторяются боги разных эпох и национальностей; повторяются и не отличаются в новых поколениях мудрые рабы и патриархи.

Колодец у дома Иакова является как бы предсказанием того рва, в который Иосиф будет брошен братьями.

Этот сухой колодец описан, как могила.

Могила повторяется, как тюрьма в Египте.

Зеркала повторяют друг друга. Есть угол падения, равный углу отражения. Нет угла преломления.

Нет движения истории, так как нет и конкретности самоотрицания поколений.

Рабле против войны; она мешает работать, создает бедность.

Для Гаргантюа Телем, построенный на средства меценатов, — начало Золотого века.

Для Дон Кихота, живущего более чем через полстолетия, дворец герцога — место, в котором над ним издеваются, где Санчо Пансу моют на кухне помыями. Писатель понимает, что двор герцога для Дон Кихота — гуманиста — тюрьма. И его герой говорит, выехав из дворца, великие слова: «Свобода, Санчо Панса!»

Золотой век позади. Надо прожить жестокий, долгий железный век.

Санчо Панса живет сегодняшним днем.

Для Санчо Золотой век — утоление голода.

Аппетит Санчо — аппетит простого человека. Геркулес — герой черни — был обжорой.

Санчо Панса не клоун, во всяком случае он не рыжий из цирка. Он «хлебопашец от молодых ногтей» (часть первая, с. 272).

Это сильный, умный, наивный и много выдавший человек.

Герцог не понимает, почему хитрый Санчо Панса принимает побои вместе с Дон Кихотом, но Санчо отвечает с трогательной простотой, что он с Дон Кихотом из одной деревни, а Дон Кихот говорит про Санчо, «что он во всем сомневается и всему верит» (часть вторая, с. 265).

Санчо Панса — это мельник, который умнее аббата, гончар, который умнее бояр Ивана Грозного; Семилетка, отвечающая на вопрос, которого не может разрешить отец; Том Кенти Марка Твена, который умнее королевского совета; Жанна — Орлеанская дева, умеющая пользоваться артиллерией (Анатоль Франс, Марк Твен).

Санчо жаден, но по мере развития романа он, по словам Дон Кихота, становится «все более мудрым и менее глупым». Дон Кихот рассказывает оруженосцу, отправляя его в Баратрию, каким должен быть истинный правитель; Санчо, поняв ответственность руководителя, готов отказаться от места губернатора. Санчо не взяточник и справедливый судья.

К концу романа Дон Кихот как бы принимает некоторые черты Санчо, а Санчо некоторые черты Дон Кихота.

Карнавал Рабле не мистерия и не веселое зрелище народного праздника. Он видит в нем залог победы Франсуа Виллона, монаха Жана, гимнаста и Панурга над старой Францией с ее университетом, судом и Церковью.

Панург ученый: он говорит на всех языках, даже по-баскски.

Но так шутили в афинском, народном по происхождению театре, смешивая языки «скифский», «персидский» и даже птичий.

Так смешивал наречия Мольер в комедиях.

Романы Рабле и Сервантеса разделены полустолетием; на них можно учиться тому, что не только спор «верха» с «низом» занимает внимание человека.

Напомню еще один спор: молодого Франца Бертольде, рыцаря, посадили в тюрьму, потому что он поднял крестьянское восстание. Срок заключения назначен так: «Пока стены замка моего не подымутся на воздух и не разлетятся...» * Франц был дружен с алхимиком. В тюрьме он изобретает порох, взрывает замок, создает новое оружие, и рыцарь — «олицетворение посредственности» — погибает от пули. Дальше Пушкин писал в плане: «Пьеса кончается размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола (изобретение книгопечатания — своего рода артиллерии)» **.

Напомним, Гаргантюа писал Пантагрюэлю письмо: «Ныне в ходу изящное и исправное тиснение, изобретенное в мое время по внушению Бога, тогда как пушки были выдуманы по наущению дьявола» (Т, 183).

Фауста многие считали изобретателем книгопечатания.

Пушкин был внимательным читателем Рабле.

ТЕОРИЯ ГРОТЕСКА В КНИГЕ М. БАХТИНА

Книги Рабле историчны; они созданы великой эпохой великих надежд, которые не осуществлялись. Историчен и Серван-

* Пушкин А. С. Т. V. С. 484.

** Там же. С. 619.

тес. Показать Рабле и Сервантеса вне гуманизма, вне реакции, вне всей драмы человеческой истории мне кажется неправильным.

Само художественное произведение всегда в себя включает элемент противоречия; развитие и противоречие нельзя понимать только как чисто внутреннее. Модель человека, та модель, которая дана Рабле, та, которую раскрыл Виктор Гюго и развил М. Бахтин, существует в изменяющемся виде.

Скитания Дон Кихота, войны и путешествия Пантагрюэля, Гулливера, «Житие протопопы Аввакума», боли героев и авторов; тюрьмы героев Филдинга и Диккенса, каторга Достоевского должны быть приняты во внимание при исследовании художественного произведения.

Живет не только человек — живет человечество.

Недостаток модели мира, предложенный в работе М. Бахтина, сказывается в том, что тысячелетняя история искусства не показана. Бахтин пишет: «Освещающее значение Рабле громадно; его роман должен стать ключом к мало изученным и почти вовсе не понятым грандиозным сокровищам народного смехового творчества» (Т, 1965, 5).

Термин «смеховой» — новое слово.

Но что является материалом, который потом становится смешным, какой конфликт или конфликты вызывают смех?

Каковы временные изменения этой традиции? Что повторяется при новом возникновении?

Какой Бирнамский лес, испугавший Макбета, наступает на старое колдовство?

Время Рабле — время пересоздания искусства.

Л. С. Выготский в книге «Психология искусства» сперва излагает идеи Фрейда, а потом полемизирует с ним: «Действие художественного произведения и поэтического творчества выводится всецело и без остатка из самых древних инстинктов, остающихся неизменными на всем протяжении культуры, и действие искусства ограничивается всецело узкой сферой индивидуального сознания. Нечего и говорить, что это роковым образом противоречит всем самым простейшим фактам действительного положения искусства и его действительной роли. Достаточно указать на то, что и самые вопросы вытеснения — что именно вытесняется, как вытесняется — обуславливаются всякий раз той социальной обстановкой, в которой приходится жить и поэту, и читателю. И поэтому, если взглянуть на искусство с точки зрения психоанализа, сделается совершенно непонятным историческое развитие искусства, изменение его социальных функций, пото-

му что с этой точки зрения искусство всегда и постоянно, от своего начала и до наших дней, служило выражением самых древних и консервативных инстинктов. Если искусство отличается чем-либо от сна и от невроза, то прежде всего тем, что его продукты социальны в отличие от сновидений и от симптомов болезни, и это совершенно верно отмечает Ранк. Но он оказывается совершенно бессильным сделать какие-либо выводы из этого факта и оценить его по достоинству, указать и объяснить, что именно делает искусство социально ценным и каким образом через эту социальную ценность искусства социальное получает власть над нашим бессознательным»*.

В искусстве бессознательное становится сознательным. Иногда оно проходит через стадию гротеска.

Гротеск таил в себе восстание.

Один из первых теоретиков гротеска, Виктор Гюго создавал гротесковые романы, среди них «Собор Парижской богоматери».

Вот как понял этот роман один из величайших гениев человечества.

В журнале «Время» 1862 года, в сентябрьском номере Ф. Достоевский напечатал предисловие к «Собору Парижской богоматери» В. Гюго.

Достоевский считал, что в романе содержится формула всего искусства XIX века: «...формула ее — восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль — оправдание униженных и всеми отринутых парий общества».

Достоевский считает, что в искусстве не надо искать аллегорий, но резюмирует: «Но кому не придет в голову, что Квазимодо есть олицетворение пригнетенного и презираемого средневекового народа французского, глухого и обезображенного, одаренного только страшной физической силой, но в котором просыпается, наконец, любовь и жажда справедливости, а вместе с ними и сознание своей правды и еще непечатых, бесконечных сил своих»**.

Квазимодо, оседлавший колокол; Квазимодо, становящийся как бы голосом колокола, взывает голосом истории, но он не знает друзей и врагов и губит людей, которые хотели спасти Эсмеральду. Погибая, он мстит священнику-предателю и умирает у трупы Эсмеральды.

* *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1965. С. 105.

** *Достоевский Ф.* Т. XIII. С. 526.

Виктор Гюго создал теорию гротеска и сам ввел в свое искусство гротеск. Он был услышан Достоевским, развернут, обогащен, потому что гротеск Гюго соединял низкое и высокое — он историчен.

Гюго определил как центр художественного открытия, совершенного Рабле, — чрево, утробу. Он написал, что «...мир, который Данте низверг в ад, Рабле поместил в бочку» (Т, 1965, 138).

Виктор Гюго в книге о Шекспире говорит, что каждый гений имеет «свое изобретение». В перечислении гениев Виктор Гюго ставит рядом Рабле, Сервантеса и Шекспира. Это не только хронологично, но и исторически правильно. В гротескности Рабле Виктор Гюго видит спор с обычным восприятием.

Данте провел себя через ад, освещая историю своего времени. Рабле заключил, «поместил мир в бочку».

В метафоре одна вещь сравнивается с другой, но не заключается в ней, как в тюрьму, не замещает ее.

Метафора поворачивает познание предмета так, как кочегар переворачивает уголь кочергой в котле.

«Бочка» Рабле метафорична; она противопоставлена Церкви, восстанавливая человека как тело, но не вырубая его из истории.

Характеры, схемы построения, повторяясь, изменяются и в себе самих обновляют противоречия. Сам карнавал противоречив и потому пользуется масками: человек замаскирован, он полуузнан, он и тот человек, которого вы знаете, и не тот.

В японском празднике масок участвовали обезьяны; на обезьяне маска, она изображает неизменным лицо обезьяны, но она маска, — это не просто обезьяна, а маскированная обезьяна, этим она введена в искусство.

Первыми подмостками античной комедии была, вероятно, телега-платформа, это уже выделяло костюмированного исполнителя от толпы зрителей, которые могли быть тоже костюмированными. Но подмостки давали возможность сыграть, выключиться, оторваться от обычного, чтобы его увидели.

Театральная иллюзия мерцает, она то появляется, то исчезает, создавая в искусстве новое видение обычного.

«Телесность» Аристофана, Рабле, Шекспира — это не сопоставление «низа» с «верхом», «переда» с «задом». Это метод обновления видения и расширение многократности понимания. Она дает элементы сдвига и у Аристофана, и у Сервантеса, и у Рабле.

Великое — телесно. Телесна Венера. Гомер на пирах, может быть, ел, как Санчо.

Аристофан не менее откровенен, не более цензурен, чем Рабле. Женщины комедии «Лизистрата» отказываются быть женами своих мужей. Тема развита с фаллической откровенностью; развернута в ряде эротических сцен. Но женщины бастуют потому, что они добиваются мира.

Комедии Аристофана и роман Рабле, так же как роман Сервантеса, — это предложение перестроить мир; предложение это облечено в «смеховое» облачение, в вывороченную шубу, старое может умереть и в смешном.

Анализ комедий Аристофана мог бы найти место в работе о Рабле. Комедии сохранили связь с земледельческими праздниками, душа этих комедий — сдвиг, перестановка, преодоление обычного. Женщины спорят не только с мужьями — они спорят с драматургом Еврипидом, считая, что он их неправильно изобразил.

Комедии Аристофана полны политическими спорами и эротическим своеволием. Комедии включают в себя философские споры и дают первые образцы новой литературной критики.

Изменяя путь искусства, Гоголь в России вспомнил Аристофана.

Автор в «Театральном разезде» после представления новой комедии подслушивает в толпе, спускающейся по лестнице, как один из любителей искусства решает: «Я говорю на счет того, что в пьесе точно нет завязки».

Ему возражает «второй»: «Да, если принимать завязку, как ее обыкновенно принимают, то есть в смысле любовной интриги, так ее точно нет». После нескольких реплик «первый» возражает: «Но это выходит уже придавать комедии какое-то значение более всеобщее». «Второй»: «Да разве не есть это ее прямое и настоящее значение? В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такую показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непрременную завязку»*.

Не надо обуживать веселость Рабле, и географическую широту романа, и время борьбы смеха с косностью.

Гротеск живет рядом с утопией.

Нельзя себе представить и карнавал как праздник чистой физиологии. Во время карнавала изменялись социальные отношения: рабы становились равными своим хозяевам, существовала свобода слова.

* Гоголь Н. В. Т. V. С. 142—143.

У Аристофана в «Лягушках» спор о судьбе искусства становится спором о судьбе Афин, не переставая быть анализом творчества драматургов.

В потоке ступенчатых противопоставлений романа Рабле главное противопоставление состоит в том, что Пантагрюэль — великий изобретатель, полководец и представитель новой нравственности. Человек, по мнению Рабле, по природе добродетелен, если только не считать добродетелью церковные предписания; пороки возникают как извращение склонности.

Панург называет это общество царством Сатурна, то есть Золотым веком. Он помнит о празднике римских рабов, продолжавшемся неделю, и его обряды, выражающие мысль об освобождении. Путь вперед у Рабле, Сервантеса и Достоевского не одинаков, но однонаправлен.

О МЕНИППЕЯХ

Сочетание серьезного со «смеховым» М. Бахтин рассматривает как специальный жанр. Для жанра этого он создал название «мениппеи». Сатиры Мениппа не сохранились. Мы даже точно не знаем, когда жил этот писатель. Есть предание, что он был философом цинической школы, рабом, потом освобожденным. Говорят, что он занимался ростовщичеством.

Заметки о его сатирах остались в работах Марка Теренция Варрона, писавшего во втором веке до нашей эры. От него мы знаем, что в произведениях Мениппа стихи были смешаны с прозой.

У Лукиана есть диалог «Менипп, или Путешествие в подземное царство». По преданию, в подземном царстве побывал Геракулес — знаменитый герой, атрибутами которого были дубина и львиная шкура, наброшенная на плечи.

Менипп в начале диалога появляется в таком одеянии: он в хитоне, колпаке, у него лира, а на плечах львиная шкура. Вероятно, этот наряд является точным воспроизведением театрального наряда Диониса, который в первой сцене комедии Аристофана «Лягушки» является у дверей ада в таком костюме. Прибавим, что слуга его едет за богом верхом на осле.

Очевидно, то, что знает Лукиан о Мениппе, восходит к Аристофану. Менипп как бы присутствовал в «Аиде» при споре Эсхила с Еврипидом, костюм его — костюм Диониса — судьи драматургов в комедии Аристофана.

Менипп у Лукиана циник, скептически ко всему относящийся. Иногда определяют «Сатирикон» Петрония как вещь «мениппейского» жанра.

Зимой в 1593 году имя Мениппа внезапно было использовано в борьбе ученых юристов и филологов с католической лигой. Юрисконсулты, члены парламента, каноники вспомнили «Saturae Menippeae» Марка Варрона и создали свое произведение. К. Маркс пишет о нем:

«Мениппейская сатира о действии испанского снадобья и о заседании парижских штатов» («Satyre Menippée de la vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris») — забавный рассказ о созванном в Париж собрании штатов в 1593, которое хотело вместо Генриха IV избрать королем племянника генерального наместника Майена, молодого герцога де Гиза. Она в высшей степени помогла Генриху IV; она была названа мениппейской по имени философа-циника Мениппа. Замысел (ее) принадлежал Пьеру Ле Руа (руанскому канонику и раздатчику милостыни кардинала де Бурбона); им были написаны три первые и самые слабые части: Католикон (т. е. испанские деньги), Таписсерия (где иронически описано убранство зала заседания) лиги, и ее процессия в Париже. Главная часть произведения возникла, когда Пьер Питу вместе с Гильо, Пассера, Рапеном и Флораном Кретьеном выполнили замысел Ле Руа. Эти друзья зимой 1593 совместно разработали это произведение, в котором высмеивались прения собрания сословных представителей лигеров. Наибольшее количество стихов принадлежит Пассера. Ему принадлежит также четверостишие, объясняющее герб лиги, состоящий из двойного креста.

Dites moi donc, que signifie
Que les ligueurs ont double croix?
C'est qu'en la ligue on crucifie
Iÿsus Christ encore une fois.

Скажите мне, что это значит,
Что у лигеров двойной крест?
Это значит, что лига
Распинает Христа еще раз»*.

К. Маркс рассматривает мениппейскую сатиру как политический памфлет. В другом месте об этом же говорят К. Маркс и Ф. Энгельс: «Английская капиталистическая лига XIX столетия

* К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М.: Искусство, 1957. Т. I. С. 356—357.

должна еще найти своего историка, подобно французской католической лиге, нашедшей историка в лице авторов “Менипповой сатиры” в конце XVI века» *.

У М. Бахтина термин «Менипповой сатиры» применен к невероятно широкой области литературы как древней, так и современной. В одном из примечаний к книге о Достоевском Бахтин причисляет Хемингуэя к жанру «мениппеи».

Мне кажется — чистых жанров вообще не существует. Правда, иногда какое-нибудь жанровое явление закрепляется как классическое, то есть канонизируется.

Вообще же все жанровые явления содержат в себе движение, и тем самым они противоречивы. Вот эту противоречивость жанра как такового М. Бахтин определил как «мениппею».

В результате понятие «мениппея» у него охватило почти всю литературу.

Термин «мениппея» понадобился Бахтину в силу новости и неопределенности, но в результате расширенного пользования термин потерял определенность.

М. Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского» представляет мениппову сатиру очень широко:

«На исходе классической античности и затем в эпоху эллинизма складываются и развиваются многочисленные жанры, внешне довольно разнообразные, но связанные внутренним родством и потому составляющие особую область литературы, которую сами древние очень выразительно именовали “*ολουδογῆλοιοιον*”, то есть областью серьезно-смехового. Сюда древние относили мимы Софрона, “сократический диалог” (как особый жанр), обширную литературу симпозионов (тоже особый жанр), раннюю мемуарную литературу (Иона из Хиоса, Крития), памфлеты, всю буколическую поэзию, “Мениппову сатиру” (как особый жанр) и некоторые другие жанры» (с. 142).

Перечисление дается без ссылки. Мениппова сатира дана в кавычках, как частный случай литературы, не относящийся к стабильным жанрам.

Дальше значение термина изменяется.

На с. 151 сообщается: «Не чем иным, как развернутой до пределов романа “Менипповой сатирой”, является “Сатириконт” Петрония». Потом упоминается «Золотой осел» Апулея.

О Лукиане и вещах Сенеки на с. 155 говорится: «Линия этой экспериментирующей фантастики продолжается, под опреде-

* Там же. С. 356.

ляющим влиянием мениппеи, и в последующие эпохи — у Рабле, Свифта, Вольтера (“Микромегас”) и других».

На с. 156 говорится, что мениппеи могли оказать влияние на Августина, и далее: «Отметим попутно, что и Достоевский при изображении двойничества всегда сохраняет наряду с трагическим и элемент комического (и в «Двойнике», и в беседе Ивана Карамазова с чертом)».

На с. 161 мы читаем следующее: «В сущности, все особенно мениппеи (конечно, с соответствующими видоизменениями и усложнениями) мы найдем и у Достоевского».

М. Бахтин знает, что Достоевский не мог идти от античной мениппеи (и даже если она существовала), но он думает, что «не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппеи» (с. 162).

Мне кажется, что эти утверждения слишком широки, так же как утверждение, что карнавальные вольности «очень хорошо раскрыл Гете в “Годах учения Вильгельма Мейстера”, а для нашего времени Немирович-Данченко в своих воспоминаниях» (с. 175).

Делается это со многими оговорками, но мениппея все больше связывается с карнавалом. «Карнавализацией проникнуты и ее внешние слои, и ее глубинное ядро» (с. 177).

Постепенно под именем мениппеи соединяются самые разнообразные явления; правда, имя или, вернее, название «сатиры мениппеи» сохранилось в 1594 году, но это случай единственный. Но утверждение, что в эпохе Возрождения «мениппея внедряется во все большие жанры эпохи (у Рабле, Сервантеса, Гриммельсхаузена и других)», неверно. На следующей странице присоединяется сюда и Гофман. На с. 198 Гейне «в своеобразной лирике сновидений», Жорж Санд и Чернышевский.

Распространение термина идет быстро, причем он то иллюзорно уточняется, то опять расплывается. Указания на характеристики, даваемые Достоевским, очень любопытны, но не уточнены.

Между тем книга посвящена Достоевскому, и она должна давать возможность посмотреть в тексте Достоевского, как это у него выглядит. Приведу теперь цитату, которую я могу уточнить только ссылкой на Бахтина: «Сочетание карнавализации с авантурным сюжетом и острой злободневной социальной тематикой Достоевский находил в социально-авантурных романах XIX века, главным образом у Фредерика Сулье и Эжена Сю (отчасти у Дюма-

сына и Поль де Кока)» (с. 212). Достоевский оказывается связанным с карнавализацией и мениппеей.

Термины «мениппея» и «карнавализация» появляются в разных формах. Но М. Бахтин утверждает: «Два “фантастических рассказа” позднего Достоевского — “Бобок” (1873) и “Сон смешного человека” (1877) — могут быть названы мениппеями почти в строго античном * смысле этого термина, настолько четко и полно проявляются в них классические особенности этого жанра» (с. 184).

Достоевского не надо разъяснять неведомыми источниками, тем более что генезиса методологии творчества Достоевского они не дают.

«Бобок» и «Сон смешного человека» — вещи разные, разнонаправленные. Человек прилег на могиле и услышал разговор мертвых.

Разговоров мертвых в литературе было много — и в «Гильгамеше», и у Гомера, и в Библии, и у Лукиана, и в нашей литературе XVIII века, и у Маяковского в поэме «Человек».

Мы ведь с живыми не успеваем все выговорить; мы ведь с мертвыми не хотим расставаться.

Но «Бобок» — рассказ особенный, он важен не только своими отличиями от всех разговоров мертвых, но и местом своим в творчестве Достоевского. Оказывается, мертвые умирают не сразу; они имеют еще несколько недель угасающего сознания. Но тут мы слышим разговоры ничтожные: говорит гниющий мусор.

Это — отрицание бессмертия.

Совсем иначе построен «Сон смешного человека».

Человек умер, в гробу вознегодовал; гнев его воскресил, и он был перенесен на звезду.

Она была звездой Золотого века.

На ней жили люди, свободные от зависти, ревности и чувства собственности.

Но смешной человек — современник Достоевского, — хотя и добрый человек, изменил нравы обитателей звезды. Они стали похожи на людей XIX века. Смешной человек просит у людей звезды, чтобы они его убили, просит, чтобы его распяли. Сам рисует для них крест.

Этот рассказ освещает нам отношение Достоевского к религии и к социализму, а также к Христу.

Названия жанров не изменяют судьбы книг, но понятие мениппеи, так же как и понятие карнавализации, отдаляет от нас

* В античности строгого смысла этого термина не было. — В. Ш.

Достоевского, лишает его исторической сущности, трагичности.

И я думаю, что эта часть книги «Проблемы поэтики Достоевского» неудача исследователя.

У М. Бахтина есть черты открывателя и изобретателя, но широта обобщения у него иногда оказывается морем, поглощающим уже найденную специфику.

1970





Д. С. ЛИХАЧЕВ

Древнерусский смех

Я не случайно поставил в заглавие этой статьи «древнерусский смех», а не «древнерусский юмор» или «комическое в древней Руси». Помимо того, что значение слов «юмор» и «комическое» существенно разнится от слов «смех» и «смешное», мне важно в самом заглавии подчеркнуть, что я продолжаю некоторые мысли М. М. Бахтина (Т), введшего в литературоведение и фольклористику целый ряд важнейших понятий: «смеховая культура», «смеховые празднества», «средневековый смех», «народный смех», «карнавальнй смех» и т. д.

К проблеме древнерусского смеха еще никто не подходил. Не писал о древнерусском смехе и М. М. Бахтин. Однако его широко известная книга о Рабле дает ключ к пониманию древнерусского смеха, указывает подход и, поскольку древнерусский смех является разновидностью средневекового смеха в целом, в какой-то мере касается, не называя его, и особенностей древнерусского смеха как смеха средневекового.

Материала для суждения о древнерусском смехе мало. Мы еще очень плохо знаем скоморошество, сущность и репертуар их представлений, игр, хотя работ о скоморошестве накопилось много. Еще меньше мы знаем народные «смеховые» праздники древней Руси.

К «смеховой культуре» только отчасти может быть отнесено «Слово» и «Моление» Даниила Заточника, несколько мест из «Повести временных лет», одно место Ермолинской летописи, несколько приписок, собранных А. А. Покровским в псковских рукописях*, отдельные места из «грамотиц» XVII века, произ-

* Покровский А. А. Древнее Псковско-Новгородское письменное наследие. Обзорение пергаментных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ // Труды Пятнадцатого археологического съезда в Новгороде 1911 года. М., 1916. Т. II. С. 215—494 (далее: *Покровский*).

ведения демократической сатиры того же времени. Некоторые материалы дают древнерусские акты.

Хотя показания о средневековом смехе очень ограничены, но зато они довольно единодушны, и это позволяет дать нам некоторую, если и неполную, то в наиболее общих своих чертах определенную характеристику древнерусскому смеху.

Разумеется, сущность смешного остается во все века одинаковой, однако преобладание тех или иных черт в «смеховой культуре» позволяет различать в смехе национальные черты и черты эпох.

Для средневекового смеха характерна его направленность на наиболее чувствительные стороны человеческого бытия. Этот смех чаще, чем в новое время, обращен против самой личности смеющегося и против всего того, что считается святым, благочестивым, почетным.

Направленность средневекового смеха по преимуществу против самого смеющегося отметил и достаточно хорошо показал М. М. Бахтин. Он пишет: «Отметим важную особенность народно-праздничного смеха: этот смех направлен и на самих смеющихся» (Т, 15). Среди произведений русской демократической сатиры, в которых авторы пишут о себе или о самой своей среде, назовем «Азбуку о голом и небогатом человеке», «Послание дворительное недругу», «Службу кабаку», «Калязинскую челобитную», «Стих о жизни патриарших певчих» и др. Во всех этих произведениях совершается осмеивание себя или, по крайней мере, своей среды.

Авторы средневековых и, в частности, древнерусских произведений чаще всего смешат читателей непосредственно собой. Они, представляя себя неудачниками, нагими или плохо одетыми, бедными, голодными, оголяются или заголяют сокровенные места своего тела. Снижение своего образа, саморазоблачение — типичны для средневекового и, в частности, древнерусского смеха. Авторы притворяются дураками, то, что называется «валяют дурака», делают нелепости и прикидываются непонимающими. На самом же деле они чувствуют себя умными — дураками же они только изображают себя, чтобы быть свободными в смехе. Это их «авторский образ», необходимый им для их «смеховой работы», которая состоит в том, чтобы «дурить» и «воздурять» все существующее. «В песнях поносных воздуряем тя», — так пишет автор «Службы кабаку», обращаясь к последнему*.

* *Адрианова-Перетц В. П.* Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.; Л., 1937. С. 80 (далее: *Очерки*).

Смех, направленный на самих себя, чувствуется и в шуточном послании от 17 сентября 1689 г., стрельцов Никиты Гладкого * и Алексея Стрижова к бежавшему из Москвы 31 августа 1689 г. Сильвестру Медведеву.

Ввиду того, что «нелитературный» смех этот крайне редко встречается в источниках, привожу это письмо полностью; Гладкий и Стрижов шутливо обращаются к Сильвестру Медведеву, которого в Москве уже не было:

«Пречестный отче Селивестре! Желая тебе спасения и здравия, Алешка Стрижов, Никитка Гладков, премного челом бьют. Вчерашняя ноци Федора Леонтьевича проводили в часу 4-м, а от него пошли в 5-м, да у Андрея сидели, и от Андрея пошли за два часа до света, и стояли утреннюю у Екатерины мученицы, близь церкви, и разошлись в домишки за полчаса до света. И в домишках своих мы спали долго, а ели мало. Пожалуй, государь, накорми нас, чем бог тебе по тому положит: меня, Алешку, хотя крупенею, а желаю и от рыбки; а меня Никитку рыбкою же по черкаски. Христа ради накорми, а не отказывай! Писал Никитка Гладков, челом бью.

Желая против сего писания, Алешка Стрижов челом бьет».

В древнерусском смехе есть одно загадочное обстоятельство: непонятно, каким образом в древней Руси могли в таких широких масштабах терпеться пародии на молитвы, псалмы, службы, на монастырские порядки и т. п. Считать всю эту обильную литературу просто антирелигиозной и антицерковной, мне кажется, не очень правильным. Древнерусские люди в массе своей были, как известно, в достаточной степени религиозными, а речь идет именно о массовом явлении.

Аналогичное положение было и на Западе в средние века. Приведу некоторые цитаты из книги М. Бахтина о Рабле. Вот они: «Не только школяры и мелкие клирики, но и высокопоставленные церковники и ученые богословы разрешали себе веселые рекреации, то есть отдых от благоговейной серьезности, и “монашеские шутки” (“*Josa monacorum*”), как называлось одно из популярнейших произведений средневековья. В своих кельях они

* Никита Гладкий был приговорен вместе с Сильвестром Медведевым к смертной казни за хулы на патриарха. Так, он, идя мимо палат патриарха, грозил: «Как де я к патриарху войду в палату и закричу, — он де у меня от страху и места не найдет». В другом случае Гладкий бахвалился, что «доберется» «до пестрой ризы». Впоследствии Гладкий был помилован. Текст письма см.: Розыскные дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках. Изд. Археографической комиссии. СПб., 1884. Т. I. С. 553—554.

создавали пародийные и полупародийные ученые трактаты и другие смеховые произведения на латинском языке» (Т, 17). «В дальнейшем развитии смеховой латинской литературы создаются пародийные дублиеты буквально на все моменты церковного культа и вероучения. Это так называемая “*parodia sacra*”, то есть “священная пародия”, одно из своеобразнейших и до сих пор недостаточно понятых явлений средневековой литературы. До нас дошли довольно многочисленные пародийные литургии (“Литургия пьяниц”, “Литургия игроков” и др.), пародии на евангельские чтения, на церковные гимны, на псалмы, дошли травестию различных евангельских изречений и т. п. Создавались также пародийные завещания (“Завещание свиньи”, “Завещание осла”), пародийные эпитафии, пародийные постановления соборов и др. Литература эта почти необозрима. И вся она была освящена традицией и в какой-то мере терпелась церковью. Часть ее создавалась и бытовала под эгидой “пасхального смеха” или “рождественского смеха”, часть же (пародийные литургии и молитвы) была непосредственно связана с “праздником дураков” и, возможно, исполнялась во время этого праздника» (Т, 18). «Не менее богатой и еще более разнообразной была смеховая литература средних веков на народных языках. И здесь мы найдем явления, аналогичные “*parodia sacra*”: пародийные молитвы, пародийные проповеди (так называемые “*sermons joieux*”, т. е. “веселые проповеди”, во Франции), рождественские песни, пародийные житийные легенды и др. Но преобладают здесь светские пародии и травестию, дающие смеховой аспект феодального строя и феодальной героики. Таковы пародийные эпосы средневековья: животные, шутовские, плутовские и дурацкие; элементы пародийного героического эпоса у кантасториев, появление смеховых дублеров эпических героев (комический Роланд) и др. Создаются пародийные рыцарские романы (“Мул без узды”, “Окасен и Николет”). Развиваются различные жанры смеховой риторики: всевозможные “прения” карнавального типа, диспуты, диалоги, комические “хвалебные слова” (или “Прославления”) и др. Карнавальная смех звучит в фавль, в своеобразной смеховой лирике вагантов (“бродячих школяров”)» (Т, 19).

Аналогичную картину представляет и русская демократическая сатира XVII в.: «Служба кабаку» и «Праздник кабацких ярыжек», «Калязинская челобитная», «Сказание о бражнике». В них мы можем найти пародии на церковные песнопения и на молитвы, даже на такую священнейшую, как «Отче наш». И нет никаких указаний на то, что эти произведения запрещались. На-

против, некоторые снабжались предисловиями к «благочестивому читателю».

Дело, по-моему, в том, что древнерусские пародии вообще не являются пародиями в современном смысле. «Краткая литературная энциклопедия» (Т. 5, М., 1968) дает следующее определение пародии: «Жанр литературно-художественной имитации, подражание стилю отдельного произведения, автора, литературного направления, жанра с целью его осмеяния» (с. 604). Между тем, такого рода пародирования с целью осмеяния произведения, жанра или автора древнерусская литература, по-видимому, вообще не знает. Автор статьи о пародии в «Краткой литературной энциклопедии» пишет далее: «Литературная пародия “передразнивает” не самое действительность (реальные события, лица и т. п.), а ее изображение в литературных произведениях» (там же). В древнерусских же сатирических произведениях осмеивается не что-то другое, а создается смеховая ситуация внутри самого произведения. Смех направлен не на других, а на себя и на ситуацию, создающуюся внутри самого произведения.

Так называемые древнерусские «пародии» — это в большинстве случаев «небылицы». Они «перевертывают» не те произведения и не те жанры, у которых берут их форму (челобитные, судные дела, росписи о приданом, путники и пр.), а самый мир, действительность и создают некую «небыль», чепуху, изнаночный мир, или, как теперь принято говорить, «антимир». В этом «антимире» нарочито подчеркивается его нереальность, непредставимость, нелогичность.

Автор шутовской челобитной говорит о себе: «Ис поля вышел, из леса выполз, из болота выбрел, а неведомо кто» (*Очерки*, 113). Образ адресата также нарочито нереален: «Жалоба нам господам на такова же человека, каков ты сам. Ни ниже, ни выше, в твой же образ нос на рожу сполз. Глаза нависли, во лбу звезда, борода у нево в три волоса широка и окладиста, кавтан ...ной, пуговицы тверския, в три молота збиты» (*Очерки*, 113). Время также нереально: «Дело у вас в месяце саврасе, в серую субботу, в соловой четверк, в желтой пяток...» (там же). Создается нагромождение чепухи: «руки держал за пазухою, а ногами правил, а головою в седле сидел» (там же).

Антимир, небылицы, изнаночный мир, который создают так называемые древнерусские «пародии», может иногда «вывертывать» и самые произведения. В демократической сатире «Лечбник, како лечить иноземцев» перевертывается лечбник, — создается своего рода «антилечбник». «Перевертыши» эти очень близки к современным «пародиям», но с одним существенным

отличием. Современные пародии — в той или иной степени «дискредитируют» пародируемые произведения: делают их или их авторов смешными. В «Лечебнике, како лечить иноземцев» этой дискредитации лечебников нет. Это просто другой лечебник: перевернутый, опрокинутый, вывороченный наизнанку, смешной сам по себе, обращающий смех на себя. В нем даются рецепты нереальных лечебных средств — чепуха.

В «Лечебнике, како лечить иноземцев» предлагается материализовать, взвешивать на аптекарских весах не поддающиеся взвешиванию и употреблению отвлеченные понятия и давать их в виде лекарств: вежливое журавлиное ступанье, сладкослышные песни, денные светлости, самый тонкий блошиный скок, ладонное плескание, филинов смех, сухой крещенский мороз и пр. В реальные снадобья превращен мир звуков: «Взять мостового белого стуку 16 золотников, мелкого вешняго конаго топу 13 золотников, светлаго тележнаго скрипу 16 золотников, жесткого колокольнаго звону 13 золотников». Далее идут: густой медвежий рык, крупное кошачье ворчанье, курочий высокий голос и пр. (*Очерки*, 247).

Характерны с этой точки зрения самые названия древнерусских пародийных произведений: песни «поносные» (*Очерки*, с. 72), песни «нелепые» (*Очерки*, с. 64), кафизмы «пустошные» (*Очерки*, с. 64); изображаемое торжество именуется «нелепым» (*Очерки*, с. 65) и т. д. Смех в данном случае направлен не на другое произведение, как в пародиях нового времени, а на то самое, которое читает или слушает воспринимающий его. Это типичный для средневековья «смех над самим собой» — в том числе и над тем произведением, которое в данный момент читается. Смех имманентен самому произведению. Читатель смеется не над другим каким-то автором, не над другим произведением, а над тем, что читает. Автор «валяет дурака», обращает смех на себя, а не на других. Поэтому-то «пустошная кафизма» не есть издевательство над какой-то другой кафизмой, а представляет собой антикафизму, замкнутую в себе, над собой смеющуюся, небылицу, чепуху.

Перед нами изнанка мира. Мир перевернутый, реально невозможный, абсурдный, дурацкий.

«Перевернутость» может подчеркиваться тем, что действие переносится в мир рыб («Повесть о Ерше Ершовиче») или мир домашних птиц («Повесть о курае») и пр. Перенос человеческих отношений в «Повести о Ерше» в мир рыб настолько уже сам по себе действителен как прием разрушения реальности, что другой «чепухи» в «Повести о Ерше» уже относительно мало; она не нужна.

В этом изнаночном, перевернутом мире человек изымается из всех стабильных форм его окружения, переносится в подчеркнуто нереальную среду.

Особенно акцентированы в небылицах с точки зрения их невозможности начало и конец: «Месяца китовраса в нелепый день...» — так начинается «Служба кабаку» (*Очерки*, 61). И это не случайно: небылица повествует о том, чего никогда не было и не может быть, она не укладывается в обычный календарь. Все вещи в небылице получают не свое, а какое-то чужое, нелепое назначение: «На малой вечери поблаговестим в малые чарки, также позвоним в полведерышки» (*Очерки*, 61). Действующим лицам, читателям, слушателям предлагается делать то, что они заведомо делать не могут: «Глухие потешно слушайте, нагие веселитесь, ремением секитесь, дурость к вам приближается» (*Очерки*, 65).

Дурость, глупость — важный компонент древнерусского смеха. Смешаций, как я уже сказал, «валяет дурака», обращает смех на себя, играет в дурака.

Что такое древнерусский дурак? Это часто человек очень умный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, приличие, принятое поведение, обнажающий себя и мир от всех церемониальных форм, показывающий свою наготу и наготу мира, — разоблачитель и разоблачающийся одновременно. Вот почему в древнерусском смехе такую большую роль играет нагота и обнажение.

Изобретательность в изображении и констатации наготы в произведениях демократической литературы поразительна. Кабацкие «антимолитвы» воспевают наготу, нагота изображается как освобождение от забот, от грехов, от суеты мира сего. Это своеобразная святость, идеал равенства, «райское житие». Вот некоторые отрывки из «Службы кабаку»: «глас пустошнии подобен вседневному обнажению» (*Очерки*, 61); «в три очистился до нага» (*Очерки*, 61); «перстни, человек, на руке мешают, ногавицы тяжело носить, портки и ты их на пиво меняеш» (*Очерки*, 61—62); «и тои избавит тя до нага от всего платья» (*Очерки*, 62); «се бо нам цвет приносится наготы» (*Очерки*, 52); «кто ли пропився до нага не помянет тебе, кабаке» (*Очерки*, 62); «нагие веселитесь» (*Очерки*, 63); «наг объявляешся, не задевает, ни тлеет самородная рубашка и пуп гол: когда сором, ты закроися перстом» (*Очерки*, 67); «слава тебе, Господи, было да сплыло, не о чем думати, лише спи, не стои, одно лишь оборону от клопов держи, а то жити весело, да ести нечего» (*Очерки*, 67); «стих: пианица яко теля наготою и убожеством процвете» (*Очерки*, 89).

Особую роль в этом обнажении играет нагота гузна, подчеркнутая еще тем, что голое гузно вымазано в саже или в кале, метет собой полати и пр.: «голым гузном сажу с полатеи мести во веки» (*Очерки*, 62); «с ярыжными спознался, и на полатях голым гузном в саже повалеялся» (*Очерки*, 64; ср.: 73, 88 и др.).

Функция смеха — обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства. Обнажение равняет всех людей. «Братия голянская» равна между собой.

При этом дурость — это та же нагота по своей функции (*Очерки*, 69). Дурость — это обнажение ума от всех условностей, от всех форм, привычек. Поэтому-то говорят и видят правду — дураки. Они честны, правдивы, смелы. Они веселы, как веселы люди, ничего не имеющие.

Древнерусский смех — это смех «раздевающий», обнажающий правду, смех голого, ничем не дорожашего.

В древнерусском смехе большую роль играло выворачивание наизнанку одежды (вывороченные мехом наружу овчины), одетые задом наперед шапки. Особенную роль в смеховых переодеваниях имели рогожа, мочало, береста. Это были как бы «ложные материалы», излюбленные ряжеными и скоморохами. Все это знаменовало собой изначальный мир, которым жил древнерусский смех.

Характерно, что при разоблачении еретиков демонстрировалось, что еретики принадлежат к антимиру, что они не настоящие. Новгородский архиепископ Геннадий в 1490 г. приказал посадить еретиков на лошадей лицом к хвосту, в вывороченном платье, в берестяных шлемах с мочальными хвостами, в венцах из сена и соломы, с надписями: «Се есть сатанино воинство». Это было своего рода раздевание еретиков — причисление их к изначному, бесовскому миру. Геннадий в этом случае ничего не изобретал*, — он «разоблачил» еретиков вполне «древнерусским» способом.

* Я. С. Лурье пишет по этому поводу: «Была ли эта церемония заимствована Геннадием от его западных учителей или она явилась плодом его собственной мстительной изобретательности, — во всяком случае новгородский инквизитор сделал все от него зависящее, чтобы не уступить “шпанскому королю”» (*Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XVI века. М.; Л., 1955. С. 130*). Я думаю, что в «церемонии» казни еретиков не было ни заимствования, ни личной изобретательности, а была в значительной мере традиция древнерусского изначного мира (ср. вполне русские, а не испанские «материалы» одежд: овчина, мочало, береста).

Изнаночный мир теряет связи с настоящим миром. Наизнанку выворачиваются настоящие вещи, понятия, идеи, молитвы, церемонии, жанровые формы и т. д. Однако вот что важно: вывертыванию подвергаются самые лучшие объекты: мир богатства, сытости, благочестия, знатности.

Нагота — это прежде всего неадекватность, голод противостоит сытости, одиночество — это покинутость друзьями, безродность — это отсутствие родителей, бродяжничество — отсутствие оседлости, отсутствие своего дома, родных, кабак противостоит церкви, кабацкое веселье — церковной службе. Позади осмеиваемого мира все время маячит нечто положительное, отсутствие которого и есть тот мир, в котором живет некий молодец, — герой произведения. Позади изнаночного мира — всегда находится некий идеал, пусть даже самый пустяшный, в виде чувства сытости и довольства.

Антимир древней Руси противостоит поэтому не обычной реальности, лучшим проявлениям этой реальности. Антимир противостоит святости — поэтому он богохулен, он противостоит богатству — поэтому он беден, противостоит церемониальности и этикету — поэтому он бесстыден, противостоит одетому и приличному — поэтому он раздет, наг, бос, неприличен; антигерой этого мира противостоит родовитому — поэтому он безроден, противостоит степенному — поэтому скачет, прыгает, поет самые веселые, отнюдь не степенные песни.

В «Азбуке о голом и небогатом человеке» негативность положения голого и небогатого все время подчеркивается в тексте: у других есть, а у небогатого человека нет; другие имеют, но взаимно не дают; хочется есть, но нечего; поехал бы в гости, да не на чем, не принимают и не приглашают; «есть у людей всево много, денег и платьев, только мне не дают», «живу я на Москве, поесть мне нечево и купить не на што, а даром не дают»*, «люди, вижу, что богато живут, а нам, голым, ничево не дают, чорт знает их, куда и на што денги берегут» (*Русская сатира*, 31). Негативность мира голого подчеркивается тем, что в прошлом голый имел все, в чем нуждается сейчас, мог выполнить те желания, которые сейчас не может: «отец мой оставил мне имение свое, я и то всио пропил и промотал» (*Русская сатира*, 31); «целой был дом мой, да не велел Бог мне жить за скудостью моею» (*Русская сатира*, 31), «ерзнул бы за волком с собаками, да не на чем, а бежать не смо-

* Примеры взяты из книги В. П. Адриановой-Перетц: *Русская демократическая сатира XVII века. Серия «Литературные памятники»*. М.: Л., 1954. С. 30 (далее: *Русская сатира*).

гу» (*Русская сатира*, 32); «ел бы я мясо, да лих в зубах вязнет, а притом же и негде взять» (*Русская сатира*, 32); «честь мне, молодцу, при отце сродницы воздавали, а все меня из ума выводили, а ныне мне насмешно сродницы и друзи насмеялись» (*Русская сатира*, 33). Наконец, негативность подчеркивается вполне скоморошьям приемом: богатым покровом совершенно бедных по материалу одежд: «Феризы были у меня хорошия — рагоженныя, а завяски были долгиа мачальныя, и те лихия люди за долг стащили, а меня совсем обнажили» (*Русская сатира*, 31). Голый, неродовитый и бедный человек «Азбуки» не просто голый и бедный, а когда-то богатый, когда-то одетый в хорошие одежды, когда-то имевший почтенных родителей, когда-то имевший друзей, невесту.

Поэтому бедность, нагота, голод — это не постоянные явления, а временные. Это отсутствие богатства, одежды, сытости. Это — изнаночный мир.

Поэтому бедность демонстрируется в формах богатой жизни: богатые по покрою одежды, сшитые из рогожи, бересты, украшенные мочалом.

«Сказание о роскошном житии и веселии» демонстрирует общую нищету человеческого существования в формах богатой жизни. Нищета иронически представлена как богатство. «И то ево поместье меж рек и моря, подле гор и поля, меж дубров и садов и рощей избранных, езерь сладководных, рек многорыбных, земель доброплодных» *. Описание пиршественного стола с яствами в «Сказании» поразительно по изощренности и изобилию угощения (*Изборник*, 592). Там же и озеро вина, из которого всякий может пить, болото пива, пруд меда. Все это голодная фантазия, буйная фантазия нищего, нуждающегося в еде, питье, отдыхе. За всей этой картиной стоит нищета, нагота, голод. «Разоблачается» эта картина несбыточного богатства описанием невероятного пути к богатой стране, — пути, который похож на лабиринт и оканчивается ничем: «А кого перевезут Дунай, тот домой не думай» (*Изборник*, 593). В путь надо брать с собой все приборы для еды и оружие, чтобы «пообмахнуться» от мух — столько там сладкой пищи, на которую так падки мухи и голодные. А пошлины на том пути: «з дуги по лошади, с шапки по человеку и со всего обозу по людям» (*Изборник*, 593).

Аналогичное напоминание о том, что где-то хорошо, где-то пьют, едят и веселятся, видно и в шутливых приписках на псков-

* *Изборник* (Сборник произведений литературы древней Руси). М., 1969. С. 591 (далее: *Изборник*).

ских рукописях, собранных А. А. Покровским: «через тын пьют, а нас не зовут» (*Шестоднев*, XIV в. № 67 (175, 1305), *Покровский*, 278); «Бог дал съдоровие к сему батию, что кун, то все в калите, что пьрт, то все на себе, удавился убожие, смотря на мене» (*Паримейник*, XVI в. № 61 (167, 1232), *Покровский*, 273). Но подобно тому как дьявол, по древнерусским представлениям, все время сохраняет свое родство с ангелами и изображается с крыльями, так и в этом антимире постоянно напоминает идеал. При этом антимир противопоставлен не просто обычному миру, как дьявол противостоит не человеку, а Богу и ангелам.

В этом изнаночном мире очень важна полнота вывертывания. Перевертывается не одна какая-либо вещь, а все человеческие отношения, все предметы реального мира. Поэтому, строя картину изнаночного мира, авторы обычно заботятся о ее возможно большей ценности и обобщенности. Смысл «Азбуки о голом и небогатом человеке» в том и состоит, что все в мире плохо: от начала и до конца, от «аза» и до «ижицы».

В последовательности описания новых московских порядков как перевернутого наизнанку мира, — смысл и известной летописной шутки о «ярославских чудотворцах»: «В лето 971 (1463). Во граде Ярославли, при князи Александре Феодоровиче Ярославском, у святаго Спаса в монастыри во общине авися чудотворецъ, князь велики Феодор Ростиславичъ Смоленский, и з детьми, со князем Константином и з Давидом, и почало от их гроба процати множество людей безчислено: сии бо чудотворци явившаяся не на добро всем князем Ярославским: простилися со всеми своими отчинами на век, подавали их великому князю Ивану Васильевичю, а князь велики против их отчины подавал им волости и села; а из старины печаловался о них князю великому старому Алекси Полуектовичъ, дьяк великого князя, чтобы отчина та не за ним была. А после того в том же граде Ярославли явися новыи чудотворецъ, Иоанн Огафоновичъ Сущеи, созиращаи Ярославской земли: у кого село добро, ин отнял, а у кого деревня добра, ин отнял да отписал на великого князю ю, а кто будет сам добр, боарин или сын боярьской, ин его самого записал: а иных его чудес множество не мощно исписати ни исчести, понеже бо во плоти суще цъяшос»*.

Изнаночный мир всегда плох. Это мир зла. Исходя из этого, мы можем понять и слова Святослава Киевского в «Слове о пол-

* Полное собрание русских летописей. СПб., 1910. Т. XXIII: Ермолинская летопись. С. 157—158. «Цъяшос» — написанное перевертышным письмом — дьявол.

ку Игореве», которые до сих пор не были достаточно хорошо осмыслены в контексте: «Нъ се зло — княже ми непособие: наниче ся години обратиша». Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» достаточно отчетливо документирует значение слова «наниче» — «наизнанку». Это слово совершенно ясно в своем значении, но недостаточно ясно было значение всего контекста «Слова» с этим «наниче». Поэтому составители словаря поставили это слово под рубрику «переносно». Между тем, «наниче ся години обратиша» можно перевести совершенно точно: «плохие времена наступили», ибо наничный мир, наничные години всегда плохи.

И в «Слове» наничный мир противостоит некоему идеальному, о нем вспоминается непосредственно перед тем: воины Ярослава побеждают с засапожниками одним своим кликом, одною своею славою, старый молодеет, сокол не дает своего гнезда в обиду. И вот весь этот мир «наниче» обратился.

Весьма возможно, что загадочное «инишное царство» в былине «Вавило и скоморохи» — это тоже вывернутый наизнанку, перевернутый мир — мир зла и нереальностей. Намеки на это есть в том, что во главе «инишного царства» стоит царь Собака, его сын *Перегуд*, его зять *Пересвет*, его дочь *Перекраса*. «Инишное царство» сгорает от игры скоморохов «с краю и до краю».

Мир зла, как мы уже сказали, — это идеальный мир, но вывернутый наизнанку, и прежде всего — вывернутое благочестие, все церковные добродетели.

Вывернутая наизнанку церковь — это кабак, своеобразный «антирай», где «все наоборот», где целовальники соответствуют ангелам, где райское житье — без одежд, без забот, и где всех чинов люди делают все шиворот-навыворот, где «мудрые философы — мудрость свою на глупость пременяют»: служилые люди «хребтом своим на печи служат», где люди «говорят быстро, плюют далече» и т. д. (*Очерки*, 90).

«Служба кабаку» изображает кабак как церковь, в то время как «Калязинская челобитная» изображает церковь как кабак. Оба эти произведения отнюдь не антицерковны, в них нет издевательства над церковью как таковой. Во всяком случае, его ничуть не больше, чем в Киевопечерском патерике, где бесы могут появляться то в виде ангела*, а то в виде самого Христа (*Абрамович*, 185—186). С точки зрения этого «изнаночного мира» нет бо-

* *Абрамович Д.* Киево-печерский патерик (вступ. текст, примітки). Киев, 1931. С. 163 (далее: *Абрамович*).

гохульства и в пародировании «Отче наш»: это не пародия, а антимолитва. Слово «пародия» в данном случае не подходит.

Отсюда понятно, почему такие богохульные с нашей, современной точки зрения, произведения, как «Служба кабаку» или «Калязинская челобитная», могли в XVII в. рекомендоваться благочестивому читателю и считались «полезными». Однако автор предисловия к «Службе кабаку» в списке XVIII в. писал, что «Служба кабаку» полезна только тем, кто не видит в ней кощунства. Если же кто относится к этому произведению как к кощунству, то читать ему его не следует: «Увеселительное аще и возмнит кто применить кощунству, и от сего совесть его, немощна сущи, смущается, таковой да не понуждается к читанию, но да оставит могущему и читати и ползоватися» (*Русская демократическая сатира*, 205). Предисловие XVIII в. ясно отмечает различие, появившееся в отношении к «смеховым произведениям» в XVIII в.

* * *

Для древнерусского юмора очень характерно балагурство, служащее тому же обнажению, но «обнажению» слова, по преимуществу его обесмысливающего.

Балагурство — национально-русская форма смеха, в которой значительная доля принадлежит «лингвистической» его стороне. Балагурство разрушает значение слов и коверкает их внешнюю форму. Балагур вскрывает нелепость в строении слов, дает неверную этимологию или неуместно подчеркивает этимологическое значение слова, связывает слова, внешне похожие по звучанию, и т. д.

В балагурстве значительную роль играет рифма. Рифма провоцирует сопоставление разных слов, «оглуляет» и «обнажает» слово. Рифма (особенно в раешном или «сказовом» стихе) создает комический эффект. Рифма «рубит» рассказ на однообразные куски, показывая тем самым нереальность изображаемого. Это все равно, как если бы человек ходил постоянно пританцовывая. Даже в самых серьезных ситуациях его походка вызывала бы смех. «Сказовые» (раешные) * стихи именно к этому комическому эффекту сводят свои повествования. Рифма объединяет разные значения внешним сходством, оглуляет явления, дела-

* «Сказовый стих» — термин, предложенный П. Г. Богатыревым (*Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 486*).

ет схожим несхожее, лишает явления индивидуальности, снимает серьезность рассказываемого, делает смешным даже голод, наготу, босоту. Рифма подчеркивает, что перед нами небылица, шутка. Монахи в «Калязинской челобитной» жалуются, что у них «репа да хрен, да черной чашник Ефрем» (*Очерки*, 121). Ефрем — явно небылица, пустословие. Рифма подтверждает шутовской, несерьезный характер произведения: «Калязинская челобитная» заканчивается: «А подлинную челобитную писали и складывали Лука Мозгов да Антон Дроздов, Кирилл Мельник, да Роман Бердник, да Фома Веретенник» (*Очерки*, 115).

Пословицы и поговорки также часто юмор, глум: «Аз пью квас, а коли вижу пиво не пройду ево мимо» *; «Аркан не таракан — хош зубов нет, а шею ест» (*Старинные сборники*, 75); «Алчен в кухарне, жажден в пивоварне, а наг, бос в мыльне» (*Старинные сборники*, 76); «Обыскал Влас по нраву квас» (*Старинные сборники*, 131); «Плачот Ероха, не хлебав гороха» (*Старинные сборники*, 133); «Тула зипуны здула, а Кошира в рагожи обшила» (*Старинные сборники*, 141); «у Фили пили, да Филю же били» (*Старинные сборники*, 145); «Федос любит принос» (*Старинные сборники*, 148).

Функция синтаксического и смыслового параллелизма фраз в балагурстве «Повести о Фоме и Ереме» или балаганных дедов служит той цели разрушения реальности. Я имею в виду построения типа следующих: «Ерему в шею, а Фому в толчки» (*Русская сатира*, 44); «У Еремы клеть, у Фомы изба» (*Русская сатира*, 43); «Ерема в лаптях, а Фома в поршнях» (*Русская сатира*, 43). По существу, повесть подчеркивает только ничтожность, бедность, бессмысленность и глупость существования Фомы и Еремы, да и героев этих нет: их «парность», их братство, их сходство — обезличивает и оглушает того и другого. Мир, в котором живут Фома и Ерема — мир разрушенный, «отсутствующий», и сами эти герои — ненастоящие, это куклы, бессмысленно и механически вторящие друг другу **.

Прием этот не столь редкость и для других юмористических произведений. Ср. в «Росписи о приданом»: «жена не ела, а муж не обедал» (*Очерки*, 125).

* *Симони Павел*. Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и пр. XVI—XIX столетий. СПб., 1899. С. 75 (далее: *Старинные сборники*).

** См. подробнее о балагурстве: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 450—496 (статья «Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре»).

В древнерусском юморе один из излюбленнейших комических приемов — оксюморон и оксюморонные сочетания фраз *. На роль оксюморона в искусстве балаганных дедов, в «Повести о Фоме и Ереме» и в «Росписи о приданом» обратил внимание П. Г. Богатырев. Но вот, что особенно важно для нашей темы: берутся по преимуществу те сочетания противоположных значений, где друг другу противостоят богатство и бедность, одетость и нагота, сытость и голод, красота и уродство, счастье и несчастье, целое и разбитое и т. д., и т. п. Ср. в «Росписи о приданом»: «...хоромное строение, два столба в землю вбиты, а третьим покрыты» (*Очерки*, 126); «Кобыла не имеет ни одного копыта, да и та вся разбита» (*Очерки*, 130).

Нереальность изначального мира подчеркивается метатезой **. Метатеза — постоянна в «Лечебнике для иноземцев» и в «Росписи о приданом»: «Мышь бегуча да лягушка летуча» (*Демократическая сатира*, 130); «Пара галанских кур с рогами да четыре пары гусей с руками» (*Демократическая сатира*, 130); «Холстинной гудок, да для танцов две пары можжевеловых порток» (*Демократическая сатира*, 131).

* * *

Как глубоко в прошлое уходят признаки древнерусского смеха? Точно это установить нельзя и не потому только, что образование национальных и средневековых особенностей смеха связано с традициями, уходящими далеко в глубь доклассового общества, но и потому, что консолидация всяких особенностей в культуре — это процесс, совершающийся медленно. Однако мы все же имеем одно яркое свидетельство наличия всех основных особенностей древнерусского смеха уже в XII—XIII вв. — это «Моление» и «Слово» Даниила Заточника.

Произведение это построено на тех же принципах смешного, что и сатирическая литература XVII в. Оно имеет те же, ставшие

* П. Г. Богатырев так определяет то и другое: «Оксюморон — стилистический прием, состоящий в соединении противоположных по значению слов в некое словосочетание... Оксюморонным сочетанием фраз мы называем соединение двух или нескольких предложений с противоположным значением» (*Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства*. М., 1971. С. 453—454).

** По определению П. Г. Богатырева, метатеза — «стилистика фигура, где перемещаются части близлежащих слов, например, суффиксы или целые слова в одной фразе или в рядом стоящих фразах» (Там же. С. 460).

затем традиционными для древнерусского смеха, темы и мотивы. Заточник смешит собой, своим жалким положением. Его главный предмет самонасмешек — нищета, неустроенность, изгнанность отовсюду, он «заточник» — иначе говоря, сосланный или закабаленный человек. Он в «перевернутом» положении: чего хочет, того нет, чего добивается — не получает, просит — не дают, стремится возбудить уважение к своему уму — тщетно. Его реальная нищета противостоит идеальному богатству князя; есть сердце, но оно — лицо без глаз; есть ум, но он, как ночной ворон на развалинах, нагота покрывает его, как Красное море фараона.

Мир князя и его двора — это настоящий мир. Мир Заточника во всем ему противоположен: «Но егда веселишися многими брашны, а мене помяни; сух хлеб ядуца, или пиеси сладкое питие, а мене помяни; под единым платом лежаща и зимою умирающа, и каплями дождевыми аки стрелами пронзающе» (*Изборник*, 228).

Друзья так же неверны ему, как и в сатирических произведениях XVII в.: «Друзи же мои и ближнии мои и тии отвръгошася мене, зане не поставих перед ними трапезы многоразличных брашен» (*Изборник*, 220).

Так же точно житейские разочарования приводят Даниила к «веселому пессимизму»: «Тем же не ими другу веры, ни надейся на брата» (*Изборник*, 226).

Приемы комического те же: балагурство с его «разоблачающими» рифмами, метатезами и оксюморонами: «Зане, господине, кому Боголюбиво, а мне горе лютое; кому Бело озеро, а мне чернее смолы; кому Лаче озеро, а мне на нем седа плачь горкии; и кому ти есть Новъгород, а мне и углы опадали, зане не процвите часть моя» (*Изборник*, 226). И это не простые каламбуры, а построение «антимира», в котором нет именно того, что есть в действительности, где богатству противопоставлена нищета, боголюбству — горе лютое, белизне — чернота, где плач возникает в противоположность Лаче озеру, а новому городу противопоставлено разрушение старого.

Каких государственных размеров достигала в древней Руси и в начале XVIII в. смеховая стихия можно судить, с одной стороны, по царствованию Ивана Грозного, а с другой — по царствованию Петра.

Грозный был истинным представителем смеховой стихии древней Руси.

Как и во всяком сложном историческом явлении, в опричнине помимо своего «содержания» (исторического значения, причин

возникновения и пр.) есть и своя «форма». Грозный, как человек средневекового типа, любил «театрализовать» свои действия, облекать их в церемониальные или, напротив, грубо нарушающие всякие церемонии формы.

Опричина, как это показывает даже и самое название ее («опричный» или «опришный» — особый, отдельный, сторонний, не принадлежащий к чему-то основному), это и есть изнаночное, перевертышное царство. Опричный двор напоминал собой шутовской Калязинский монастырь, а нравы этого двора — службу кабаку. Здесь пародировались церковные службы и монастырские нравы, монастырские одежды. Здесь были все чины государства, но особые: свои бояре, казначеи, окольниковы, дворецкие, дьяки, всякие приказные люди, дворяне, дети боярские, стольники, стряпчие, особые жильцы, ключники и надключники, сытники, повара и пр. В Александровской слободе опричники ходили в монашеских одеждах, не будучи монахами, устраивали оргии-службы. Опричина по самой своей идее должна была постоянно противостоять земщине и находиться к ней в оппозиции, враждовать с нею, быть антиземщиной, «опришным», иным миром.

Стремление вывернуть действительность, представить ее балаганным миром, видим мы и в дипломатических, и в местных посланиях Грозного, полных того самого древнерусского смеха, который легко может быть сопоставлен по характеру господствующих тем и с сатирическими произведениями XVII в. и с «Молением» Даниила Заточника.

Грозный направлял смех на самого себя, притворялся изгнанным и обиженным, отрекался от царства, одевался в бедные одежды, что почти равнялось обнажению, плясал под церковные напевы, окружал себя шутовским, «изнаночным», «опришным» двором. Самоунижение достигает большой силы в Послании в Кирилло-Белозерский монастырь: он притворяется бессильным и маленьким, незначительным человеком, пишет шуточные челобитные Симеону Бекбулатовичу. Это не игра в скромность — это настоящее древнерусское шутовство. Грозный превратил себя в скомороха, а свое государство — в скоморошье представление, театрализовал управление.

Другой яркий пример государственных масштабов смеховой стихии — коллегия пьянства и «сумасброднейший, всешутейший и всепьянейший собор» Петра Великого, действовавший под председательством князя-папы или всешумнейшего и всешутейшего патриарха московского, кокуйского и всея Язуы. Причем характерно, что здесь опять-таки повторялась как бы в опрокинутом виде вся организация церкви и государства. Петр сам со-

чинил для него регламент, в котором предписывалось поступать во всем обратно тому, как это следовало бы в настоящем мире, и совершать пьянодействия. Здесь были и свои облачения, молитвословия и песнопения. В шествии участвовали ряженые в вывороченных наизнанку, шерстью наружу шубах — символах древнерусского шутовства.

К этому же типу средневекового «государственного смеха» принадлежали и различные маскарады, пародические и шутовские празднества, шутовские шествия, которые любил устраивать Петр и для которых сам часто сочинял программы. Такова была свадьба шута Тургенева в 1695 г., такое же празднество в 1704 г., свадьба шута Зотова в 1715 г. Он сочинял программу для пятидневного маскарада, происходившего в начале 1722 г. в Москве.

К этой же категории «государственного смеха» отчасти относится и знаменитый ледяной дом.

* * *

В заключение позволю себе коснуться роли комического в «Повести о Горе Злосчастии». Замечательное произведение это все соткано из типичных для XVII в. смеховых тем и построено на смеховых приемах. В тематическом отношении «Повесть» очень близка к «Азбуке о голом и небогатом человеке», «Росписи о приданом», «Послании дворителю недругу» и многим другим смеховым произведениям XVII века.

Тут «злая немерная нагота» и босота и «безживотие злое», рогоженные одежды (гунька кабацкая), и мотив невозможности уйти от своей судьбы. Существенную роль играет кабак как место «обнажения» и освобождения от всех условностей, место полного равенства. Как в «Азбуке о голом и небогатом человеке», у героя «Повести» не оказывается близких друзей. Все это противопоставлено богатству и порядочности его родителей в прошлом. Он и сам был когда-то богат, но отбил от отца и матери, от своего рода-племени.

В конечном счете, как и в других произведениях «смеховой культуры», бедность и нагота приносят молодцу «Повести» беспечность и веселье.

А и в горе жить —
некручинну быть... *

* Демократическая поэзия XVII века // Библиотека поэта. 2-е изд. Большая серия. М.; Л., 1962. С. 41 (далее: *Демократическая поэзия*).

Автор иронизирует над положением молодца:

Житие мне Бог дал великое
ясти-кушати стало нечего,
как не стало деньги ни полуденьги,
так не стало ни друга, ни полдруга,
род и племя отчитаются,
все дружи прочь отпираются.

(*Демократическая поэзия, 36—37*).

Между тем, «Повесть о Горе Злосчасти» — произведение отнюдь не смешное. Это произведение трагическое, диаметрально противоположное всему тому, что может вызвать смех.

Объяснение этому мы находим в утверждении А. Бергсона о разрушении комического под влиянием сочувствия.

А. Бергсон указывает «на нечувствительность, сопровождающую обычно смех... У смеха нет более сильного врага, чем волнение» *. Смешить может только то, что не вызывает сочувствия, но судьба молодца именно вызывала сочувствие. Над молодым человеком уже нельзя смеяться так, как смеялись над авторами псковских приписок или над героем «Азбуки о голом и небогатом человеке». Смех, слишком отвечающий действительности, перестает быть смехом. Нагота и босота, голод и кабацкое обнажение оказались реальностью настолько острой, что они перестали смешить, и в «Горе Злосчасти» все они — трагичны.

Острая злободневность смеховых произведений XVII в. лишила юмора «Повесть о Горе Злосчасти», в которой остались смеховые мотивы без их смеховой функции. Эти мотивы были слишком реальны, чтобы быть смешными.

Голый человек — это была не травестия в XVII в., а реальность. Сама жизнь переводила юмор в серьезный план. За реальностью и точностью деталей исчез смех.

В противоположность смеховым произведениям древней Руси, где изнаночный мир нереален, нелеп, невозможен, в «Повести о Горе Злосчасти» этот традиционно изнаночный мир приобрел отчетливо реальные очертания. Настоящий мир — это мир голода, босоты, кабацкий мир бродяжничества и горя. Поэтому «Повесть о Горе Злосчасти» не смешна, а трагична.

* * *

Итак, древнерусский смех принадлежит к типу смеха средневекового, разоблачительного, направленного по преимуществу на

* Бергсон А. Смех // Бергсон А. Собр. соч. СПб., 1914. Т. 5. С. 98.

себя, на смеющегося, стремящегося к снижению и обнажению всего существующего. И это последнее выражается по преимуществу в построении изнаночного мира, мира перевернутого, в котором отсутствует постоянство, богатство, сытость, одетость, родство, дружба, в котором роль церкви играет кабак, веселье заменено пьянством, в котором сняты все покровы, одежды, обнажен стыд и нет ничего святого.

Если смех в древнерусских произведениях был как бы замкнут в самом себе, то не означает ли это, что сатира в древнерусской литературе была невозможна? Свообразие древнерусской сатиры состоит в том, что создаваемый ею «антимир» — изнаночный мир. В изнаночном мире читатель «вдруг» узнавал тот мир, в котором он живет сам. Реальный мир производит впечатление сугубо нереального, фантастического. Рогоженные одежды обрачивались реальными рогоженными «гуньками кабацкими», которые выдавали в кабаках пропившимся донага пьяницам, чтобы им было в чем домой дойти. Гротескная биография «голодного и небогатого» молодца оказывалась реальной биографией тысяч скитавшихся «меж двор» молодцев. Голод и нагота стали в XVII в. реальностью для толп обездоленных эксплуатируемых масс.

В этих условиях смеховая ситуация становилась грустной реальностью. Сатира переставала быть смешной. Сатира в древнерусской литературе — это не прямое высмеивание действительности, а сближение действительности со смеховым изнаночным миром. При этом сближении утрачивалась смеховая сущность изнаночного мира, он становился печальным и даже страшным.

Древнерусский смех пережил древнюю Русь. Он остался в балагурстве балаганных дедов, в представлениях народного театра и «Петрушки». Он остался в качестве национального смеха в XIX и даже XX в.

Искусственное убыстрение процессов всегда вызывает «остаточные явления», которые надолго застревают в развитии. Искусственное убыстрение культурного развития при Петре способствовало тому, что многие характерные черты древней Руси сохранили свою значимость для XVIII и XIX вв.; тип смеха в их числе.





С. С. АВЕРИНЦЕВ

Бахтин, смех, христианская культура

В статье ставится вопрос о том, можно ли совместить бахтинскую теорию «смеховой культуры» и субординированные ей в качестве ее внутренних категорий «карнавализацию» и «мениппею» с христианской культурой, в частности с той старой традицией, согласно которой Христос никогда не смеялся. С целью ответа на этот вопрос в статье разбираются некоторые — теоретические и исторические — аспекты философии смеха и высказывается предположение, что непреложным в теории «смеховой культуры» Бахтина является не столько собственно теоретические или исторические построения ученого, сколько его непосредственно-жизненный опыт.

Это не статья о Бахтине. Это разросшаяся заметка на полях книги Бахтина о Рабле.

Мыслитель, не устававший повторять, что ни одно человеческое слово не является ни окончательным, ни завершенным в себе — он ли не приглашает нас договорить «по поводу» и додумывать «по касательной», то так, то этак разматывая необрывающуюся нить разговора?

Он, наш общий учитель, никому не оставил возможности быть его «последователем» в тривиальном смысле слова. «Бахтинизм», если о такой вещи вообще можно говорить, противоречит самой глубокой интенции бахтинской мысли. Выходя из согласия с Бахтиным, его не потеряешь; выходя из диалогической ситуации — потеряешь.

Нас соединяют с ним не узы научной или даже философской традиции, не звенья школьного преемства, а нечто более легкое, более упругое, но и более прочное — вышеупомянутая пить разговора, его связность, удерживаемая на всех поворотах.

Есть один «теологический» (так сказать, паратеологический) вопрос, который так и не задан в книге Бахтина, хотя чуть ли не все смысловые линии книги, если их продолжить за пределы выговоренного, к этому вопросу ведут и на нем пересекаются.

Нам недавно о нем напомнили: он был разыгран в лицах и среди декораций XIV в., не без подчеркнутой связи с импровизаци-

ями также и на бахтинские темы, в романе Умберто Эко «Имя розы», по случаю первого же агона его протагонистов.

Но нас не интересуют умственные игры. Нас интересует вопрос сам по себе, непременно требующий от нас определенной меры наивности. Иначе обсуждение вещей духовных и жизненных рискует превратиться в интеллектуальный парад.

Итак, после всего, что сказано у Бахтина о «смеховой культуре» и субординированных ей в качестве ее внутренних категорий «карнавализации» и «мениппее» *, — вопрос:

в чем же все-таки правота, в чем правда старой традиции, согласно которой *Христос никогда не смеялся?*

Или, может быть, и нет такой правды, нет смысла, подлежащего пониманию, а есть голый исторический факт, подлежащий разоблачению, — так называемая «средневековая серьезность», которую позволительно без малейших оговорок отдать на растерзание ходячей социологической фразе 30-х годов? **

А если правда есть — вытекает ли из нее логически осуждение смеха вообще?

Попробуем ответить. Начнем с того, что смех есть событие сугубо динамическое — одновременно движение ума и движение нервов и мускулов: порыв, стремительный, как взрыв, — недаром ходячая метафора говорит о «взрывах смеха» — захватывает и увлекает одновременно духовную и физическую сторону на-

* Напомним, что Бахтин находил высокую концентрацию того качества, которое называл «мениппейностью», в Новом Завете и вообще в начальной христианской литературе.

** «В противоположность смеху Средневековья серьезность была изнутри проникнута элементами страха, слабости, смирения, резиньяции, лжи, лицемерия или, напротив, — элементами насилия, устрашения, угроз, запретов. В устах власти серьезность устрашала, требовала и запрещала; в устах же подчиненных — трепетала, смирялась, восхваляла, славословила. Поэтому средневековая серьезность вызвала недоверие у народа. Это был официальный тон, к которому и относились как ко всему официальному. Серьезность угнетала, пугала, сковывала; она лгала и лицемерила: она была скупой и постной...» (Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 105. В дальнейшем — *ТФР*).

Как человек, лично знавший Михаила Михайловича, должен засвидетельствовать, что сам он вспоминал такие пассажи своей книги о Рабле с сожалением и в разговорах приводил их как доказательство того, что он, Бахтин, был не лучше своего времени. Надеюсь, что в глазах каждого из нас такая способность строго и трезво взглянуть на собственный текст делает Бахтина не меньше, а гораздо больше.

шего естества. Это не пребывающее состояние, а переход, вся прелесть, но и весь смысл которого — в его мгновенности. Сама мысль о затынувшемся акте смеха непереносима, не просто потому, что нескончаемые пароксизмы и колыхания скоро становятся постылой мукой для утомившегося тела, но еще и потому, что смех, который длится, есть «бессмысленный» смех по некоему априорному суждению ума. Любая «смеховая культура», чтобы быть культурой, принуждена с этим считаться; и как раз, народ со свойственным ему здравомыслием не забывал об этом никогда*. Переход грозит лишиться смысла, если теряет темп, а вместе с ним живое ощущение собственной временности.

Итак, переход — но от чего к чему? Вслед за Бахтиным скажем: от некоторой несвободы к некоторой свободе. Разумеется, такая аксиома характеризует пока не столько феномен смеха, сколько наши интересы при занятии смехом. Как отправной пункт аксиома годится. Но в связи с ней необходимо сейчас же сделать два замечания.

Во-первых, переход к свободе по определению — не то же самое, что свобода, что пребывание «в» свободе. Смех — это не свобода, а освобождение; разница, для мысли очень важная. Да ведь и эмпирия отнюдь, не побуждает нас чрезмерно сблизить смех со

* Этой народной здравости и мере в отношении смеха, выразившейся в стольких пословицах, нисколько не противоречит присущая определенным типам «утробного» плебейского юмора склонность бравировать эксцессами смеха. Как и бравада обжорством, или пьянством, или сексуальными излишествами, и эта склонность основана именно на том, что затынувшийся смех для тела тягостен: физическая выносливость демонстрирует себя именно в игре с тяготами, притом ненужными (иначе игра не была бы игрой). Принципиально временный характер смеха при этом остается непоколебленным. Совершенно иное дело — когда сугубо интеллигентское, «неоязыческое» воображение, воспитанное романтикой и декадансом, всерьез мечтает о «вечном» смехе. Можно вспомнить заключительную строку стихотворения Г. Гессе «Бессмертие»: «Холоден и звездно-ясен наш вечный “смех”» («Kühl und sternhell unser ewiges Lachen»). Здравомысленная традиция христианских народов может отыскать место для вечного смеха — разве что в Аду, а для непрекращающегося смеха — в непосредственном соседстве Ада, например там, где адское существо принуждает человека хохотать до смерти. То, что Гессе периода «Степного Волка» (откуда взято цитируемое стихотворение) принципиально отказывался делать различие между Раем и Адом, слишком очевидно. Но даже у него «вечный смех» может появиться лишь при посредстве недостаточно осознанной метафоры, когда смех идентифицируется с чем-то вроде музыки Моцарта, т. е. понят недопустимо «красиво». Смех — не музыка, и музыка — не смех.

свободой. Конкретный опыт смеха заставляет нас переживать особые моменты несвободы, специфические именно для смеха. Сюда относятся прежде всего черты механичности¹, отмеченные не только в структуре комического, но и в структуре самого смеха таким классическим философом смеха, как Бергсон*; отстраняясь в смехе от механичности осмеиваемого предмета, мы через самый смех оказываемся вовлечены и втянуты в процесс, подвластный механическим закономерностям. Смех как автоматическая реакция нервов и мускулов, которой можно манипулировать, что и делается публично на любом комическом представлении; смех как эффект, который можно с намерением вызывать, словно нажимая невидимую кнопку, — все это далековато от торжества личного начала... При достаточно сильном порыве смеха мы смеемся «неудержимо»; лучше всего соответствует своему понятию смех «невольный», «непроизвольный», т. е. временно отменяющий действие нашей личной воли. Личную волю вообще не спрашивают, она тут ни при чем. Смех относится к разряду состояний, обозначаемых на языке греческой философской антропологии как *λάθη*, — не то, что я делаю, а то, что со мною делается**. Таким образом, переход от несвободы к свободе вносит момент некоторой новой несвободы***. Но куда важнее другое: он по определению, предполагает несвободу как свой исходный пункт и свое условие. Свободный в освобождении не нуждается; освобождается тот, кто *еще не свободен*. Мудреца всегда труднее рассмешить, чем простака, и это потому, что мудрец в отношении большего количества частных случаев внутренней несвободы уже перешел черту освобождения, черту смеха, уже находится за порогом. И здесь самое время вернуться к нашему, как мы выразились, паратеологическому вопросу. Если вообразим Человека, который изначально и в каждое мгновение бытия обладает всей полнотой свободы, то это Богочеловек Иисус Христос, каким его всегда мыслила и представляла себе христианская традиция. Он свободен абсолютно, и притом не с момента некоего освобождения, некоего «пробуждения», как Будда (буквально «Пробужденный»), а прежде начала своей земной жизни,

* *Bergson H. Le Rire: Essai sur la signification du comique.*

** Ср., например, перечень таких *λάθη* у Ямвлиха (см.: *De vita Pyth.* XV. P. 64).

*** Дialeктика единства «расковывания» плоти и порабощения личного начала той же плоти — в строке Цветаевой говорится о «злых каторжниках плоти» — объединяет, разумеется, смех с оргазмом, но на эту тему мы не хотели бы распространяться.

прежде сотворения мира, из самой довременной глубины своей «предвечности». В своем воплощении Христос добровольно ограничивает свою свободу, но не расширяет ее; расширять ее некуда. Поэтому предание, согласно которому Христос никогда не смеялся, с точки зрения философии смеха представляется достаточно логичным и убедительным. *В точке абсолютной свободы смех невозможен, ибо излишен.*

Иное дело — юмор. Если смеховой экстаз соответствует освобождению, юмор соответствует суверенному пользованию свободой.

Во-вторых, не ради педантизма мы назвали выше смех переходом не просто от несвободы к свободе, но от «некоторой» несвободы к «некоторой» свободе. Словечко «некоторый» отнимает у слов «свобода» и «несвобода» мешающий оценочный пафос*, возвращает к обязанности уточнять — свобода от чего? Как отлично известно из опыта европейской истории, освобождаться можно в числе прочего даже от свободы**. Просьба простить за трюизм: положительная или отрицательная ценность любого освобождения стоит в обратном отношении к отрицательной или положительной ценности того (вне или внутри нас), от чего мы освобождаемся. Построения Бахтина имеют в виду только тот случай, когда освободиться надо от социальной маски, навязанной испуганному человеку «официальной культурой», т. е., говоря на простом русском языке, начальством. Что и говорить, проблема насущная для любой эпохи, для любой культуры; и она была до крайности болезненно выстрадана людьми того круга, к которому принадлежал сам Бахтин, свидетелями поры, когда,

* Трудно удержаться и не процитировать из Бахтина: «Слова, приобретающие в определенных условиях социально-политической жизни особый вес, становятся экспрессивными восклицательными высказываниями “Мир!”, “Свобода!” и т. п. (это особый общественно-политический речевой жанр)» (*Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 456. В дальнейшем — ЛКС).

** Вспомним, что европейская свобода как феномен вполне реальный, хотя и весьма несовершенный, основана «пуританами» в борьбе с распущенностью «кавалеров». Тоталитаризм противопоставляет демократии не только угрозу террора, но и соблазн снятия запретов, некое ложное освобождение; видеть в нем только репрессивную сторону — большая ошибка. Применительно к немецкому национал-социализму Т. Манн в своей библейской новелле «Закон» подчеркивает именно настроение оргии, которая есть «мерзость пред Господом», в стилизованном пророчестве о Гитлере говорится как о совратителе мнимой свободой (от закона). Тоталитаризм знает свою «карнавализацию», но об этом необходимо говорить особо.

по бессмертному выражению Юрия Живаго из пастернаковского романа, самое действительность до того запугали, что она скрывается, а может, ее уже и нет... И все же сводить к этому случаю все многообразие освобождения через смех очевидным образом неблагоприятно. Например, люди искони смеялись над физической трудностью, чтобы одолеть ее в себе самом. Смех — зарок, положенный на немощь, которую человек себе запрещает, и одновременно разрядка нервов при невыносимом напряжении. Даже христианские мученики смеются над пытками, чтобы посрамить, обесславить и обратить в ничто силу страха — орудие Сатаны. Народная культура знает и другой вид смеха над человеческой слабостью, когда целомудрие как самообладание осмеивает похоть как утрату самообладания; этот «холодный девический смех», куда более древний, чем христианская мораль, звучавший еще во времена Артемиды и ее нимф, — смех безусловно спонтанный, безусловно искренний, погрешающий разве что жестокостью или неосторожностью, но уж никак не ханжеством. Освобождение — в данном случае ускользание, триумфальный уход от навязываемой извне страсти, но и от собственной слабости; опять-таки зарок на немощь. (Кажется, Рабле действительно можно описать, ни разу не упомянув ничего подобного, но вся проблема в том, что Бахтин берет Рабле вовсе не как индивидуального автора таких-то десятилетий, а как универсальную философско-антропологическую парадигму.)

Итак, на одном полюсе — смех человека над самим собой, смех героя над трусом в самом себе, смех святого над Миром, плотью и Адом, смех чести над бесчестьем и внутренней собранности над хаосом; смех человека над безобразием, на которое он вполне способен, но которое он себе не разрешит, а заодно над гордыней, внушающей ему, что его красота не пострадала бы и от безобразия... В акте смеха над собой одно и то же лицо как бы разделяется на себя, смеющегося, и себя, осмеиваемого, — по логической структуре вполне сопоставимо с тем, как при совершении классической новозаветной молитвы: «верую, Господи! помоги моему неверию» (Евангелие от Марка 9: 24) оно разделяется на верующего, который молится, и неверующего, который молится, по определению, не может, но за которого молитва приносится. Вообще если есть смех, который может быть признан христианским *κατέξοχην**, то это самоосмеяние, уничтожающее привязанность

* Принципиальные сомнения в этом время от времени высказывались. В целом православная духовность недоверчивее к смеху, чем западная, а специально русская — особенно недоверчива; по-видимому, это

к себе. В поэме католического писателя Честертона «Белый конь» такой смех представлен как инициация, по-настоящему вводящая христианского короля в его права, как мистерия благодати, непостижимая для посюстороннего мира природы и сказки: «И звери земли, и птицы небесные с дикой серьезностью дивились чуду, более странному, чем любой силф или эльф, — человеку, смеющемуся над собой».

Наиболее благородные виды смеха над другим также до известной степени позволительно интерпретировать как смех над собой: смех вольнолюбца над тираном — это смех прежде всего над собственным страхом перед тираном; вообще смех слабейшего над угрозой со стороны сильнейшего — это смех прежде всего над собственной слабостью, как смех над ложным авторитетом — смех над собственной замороченностью, способностью к замороченности, — и так далее.

Смех, сопряженный с освобождением от условностей, которые в терминах античной или томистско-лигуорианской казуистики относятся к области нравственно-безразличного, в тех же терминах приходится признать безразличным. И чтобы отделаться от трюизмов, допускающих только интонацию «агеласта», поскорее минуем середину спектра и назовем его противоположный конец — смех цинический, смех хамский, в акте которого смеющийся отделяется от стыда, от жалости, от совести.

Но к несложным прописям о том, что освобождение от зла есть благо, освобождение от вещи безразличной есть вещь безразличная, а освобождение от блага есть зло, проблема духовной оценки смеха никоим образом не сводится. Смех — на то и смех, на то и стихия, игра, лукавство, чтобы в своем движении смешивать разнородные мотивации, а то и подменять одну мотивацию — совсем другой. Начав смеяться, мы словно поднимаем якорь и даем

реакция аскетики на черты русского национального характера, обозначаемые как «безудержность», «разымчивость» и т. п. Гоголь, не знающий, как совместить в себе комического гения и набожного человека, — очень русский случай. «Шут» — по-русски ходовое эвфемистическое обозначение беса, и от него на слова «пошутить», «шутка» и т. п. в традиции народного языка падает компрометирующий ответ. Характерно, что если одно древнее свидетельство рассказывает, как строжайший аскет начальных времен монашества Антоний Великий смягчал юмором свое поведение перед мирянами, то один очень почтенный русский духовный писатель XIX в. решился перетолковать это место против очевидности греческого текста, лишь бы изгнать из умов читателей мысль о допустимости юмора для подвижника.

волнам увлекать нас в направлении, заранее непредсказуемом. Над чем именно и почему именно мы смеемся — это то так, то эдак раскрывается и поворачивается в самом процессе смеха, и здесь всегда возможна игра смысловых переходов и переливов; ею, собственно говоря, смех и живет. Это чувствует каждый, кто не обделен либо вкусом к смеху и опытом смеха, либо, с другой стороны, духовной осторожностью, т. е. примерно тем, что в аскетике принято называть даром различения духов. Мы по опыту знаем, сколько раз совесть ловила нас на незаметных подменах предметов смеха, на внутренних отступничествах и мгновенных сдвигах духовной позиции, которые именно смех делал возможными. Уже то определяющее для феноменологии смеха вообще обстоятельство, что нервно-мускульная реакция, разбуженная мыслью, подхватывает порыв мысли и тут же перехватывает у нее инициативу — мы только что смеялись, *потому что* находили мысль смешной, и вот мы уже находим другую мысль смешной, *потому что* продолжаем смеяться, — уже оно облегчает любые подмены. В смехе сознание и бессознательное непрерывно провоцируют друг друга и обмениваются ролями с такой быстротой, с какой передается мяч в игре. Что касается духовной осторожности, это, конечно, вещь непопулярная. Рискуя вызвать самое резкое недовольство читателя, скажем, что она совсем не похожа на хмурую надутость «агеластов», и если она нужна, то не потому, что смех — от Дьявола, как полагает Хорхе из Бургоса в романе Эко, а просто потому, что смех — стихия. Жажда «отдаться» стихии, «довериться» ей — давно описанное мечтание цивилизованного человека. Кто всерьез встречался со стихиями хотя бы со стихиями, живущими в самом человеке, в том числе и со смехом, как Александр Блок *, — держится, как правило, иных мыслей.

Бахтин таких вопросов не ставил, потому что мировоззрение, выразившееся в его книге о Рабле, делает критерием духовной доброкачественности смеха сам смех, — конечно, не смех как эмпирическую, конкретную, осязаемую данность, но гипостазированную и крайне идеализированную сущность смеха или, как выражается он сам, «правду смеха». Эта «правда» была для Бахтина предметом безусловной философской веры, побуждавшей его к таким, например, утверждениям (контекстуально относящимся к Средневековью, но имеющим и более широкий смысл):

* Наудачу выхваченный пример — запись Блока, сделанная в ночь с 11 на 12 июня 1909 г., где об «истерическом смехе» говорится как об угрозе для личности поэта (Записные книжки. М., 1965. С. 145); все место в целом очень выразительно².

«Понимали, что за смехом никогда не таится насилие, что смех не воздвигает костров, что лицемерие и обман никогда не смеются, а надевают серьезную маску, что смех не создает догматов и не может быть авторитарным. <...> Поэтому стихийно не доверяли серьезности и верили праздничному смеху» (ТФР, 107).

Здесь очень характерна уже грамматическая конструкция фразы с неопределенным субъектом действия (по-немецки было бы *man*, по-французски — *on*). Она поднимает высказывание на такие высоты абстрактно-всеобщего, что всякий переспрос, всякий вопрос о верификации сам собой делается невозможным. «Понимали», «не доверяли» — кто именно? Так называемые простые люди? Люди «вообще»? Человек Средневековья — это персонаж, о котором хорошо было рассуждать в прошлом столетии; в XX в. уровень знаний едва ли это допускает. Но и прежде можно было спросить хотя бы про Жанну д'Арк: она-то относится к простым людям Средних веков, так что же, она «стихийно не доверяла серьезности» (чего? своих Голосов? Реймского миропомазания?) или впадала в серьезность, как в маразм, по причине слабости и запуганности? * А участники народных религиозных движений, еретических или нееретических, они «доверяли» своей «серьезности», уж во всяком случае не «официальной», или не доверяли?.. Но такие вопросы можно задавать без конца. Обратимся к самой характеристике смеха, данной, что называется, апофатически, через одни отрицания, — «не таится насилие», «не воздвигает костров», «не создает догматов» и т. п. Из членов этого символа веры, высказанных на одной интонации непрерываемости, одно утверждение — трюизм: что смех «не создает догматов». Как кажется, смех вообще не «создает» ничего вне своего собственного игрового поля. Но даже над этим трюизмом стоит задуматься. Да, создавать догматы — это не функция смеха, но вот своей силой *навязывать* непонятые и непонятные, недосказанные и недосказуемые мнения и суждения, представления и оценки, т. е. те же «догматы» терроризируя колеблющихся тем, что французы называют *peur du ridicule*, такая способность для смеха весьма характерна, и любой авторитаризм ей энергично пользуется. Смехом можно заткнуть рот, как кляпом. Вновь и

* Ср.: Бахтин М. ТФР, 106; «Поскольку было место для страха, поскольку средневековый человек был еще слишком слаб перед лицом природных сил и перед лицом сил общественных, — *серьезность страха и страдания* в ее религиозных, социально-государственных и идеологических формах не могла не импонировать... индивидуально-отдельное сознание отдельного человека далеко не всегда могло освободиться от серьезности страха и слабости» (курсив в цитате авторский).

вновь создается иллюзия, что нерешенный вопрос давно разрешен в нужную сторону, а кто этого еще не понял, отсталый растяпа — кому охота самоотжествляться с персонажем фарса или карикатуры? Террор смеха не только успешно заменяет репрессии там, где последние почему-либо неприменимы, но не менее успешно сотрудничает с террором репрессивным там, где тот применим. «Смех не воздвигает костров» — что сказать по этому поводу? Костры вообще воздвигаются людьми, а не олицетворенными общими понятиями; персонификациям дано действовать самостоятельно лишь в мире метафор, в риторике и поэзии. Но вот когда костер воздвигнут, смех возле него звучит частенько, и смех этот включен в инквизиторский замысел: потешные колпаки на головах жертв и прочие смеховые аксессуары — необходимая принадлежность аутодафе.

«За смехом никогда не таится насилие» — как странно, что Бахтин сделал это категорическое утверждение! Вся история буквально вопиет против него; примеров противоположного так много, что нет сил выбирать наиболее яркие. В Афинах, благороднейшем городе классической древности, великий Аристофан в единомыслии со своей публикой находил очень потешным мотив пытки раба как свидетеля на суде (в «Лягушках»). Римская комедия Плавта звенит неумолкающим смехом по поводу выволочек и порок, которые задают рабам, по поводу пурпурных финикийских узоров, которыми розги испещряют кожу, даже по поводу возможности для раба «заплясать» на кресте (*crucisaltus*) и доблестно окончить на нем свою жизнь. За таким смехом насилие даже и не «таится», какое там; оно заявляет о себе громко и уверенно, оно играет само с собой и делает себя занимательным. В евангельском эпизоде глумления над Христом мы словно возвращены к самым истокам народной смеховой культуры, к древней, как мир, процедуре амбивалентного увенчания-развенчания, но ею оттенена горькая нешуточность муки невинного, которого немедленно после окончания шутовского обряда выведут на казнь. Что касается времен Архаики, когда ритуал увенчания-развенчания был не импровизацией, как для римских солдат в Палестине I в., а регулярно повторяемой церемонией, то ведь и тогда дело тоже кончалось смертью избранника; так что в начале начал всяческой «карнавализации» — кровь. Разумеется, генезис не предрешает оценочного суждения — мало ли какие компоненты культуры генетически связаны с кровавыми ритуалами архаики, но к тому, чтобы уверовать в природную невинность смеховой традиции, так сказать, в непорочность ее зачатия, в несовместимость самой ее натуры с насилием, это тоже

не располагает... Герою Бахтина Франсуа Рабле лично претили конфессиональные кровопролития, но это не потому, что он был инкарнацией народного смеха, а потому, что он был гуманистом с ментальностью гуманиста; но век Рабле знал бесчисленные протестантские карикатуры на Папу и католические карикатуры на деятелей Реформации, бесчисленные фарсовые выходы одной стороны против другой, нередко талантливые и всегда рассчитанные на массовый, «площадной» резонанс, — можем ли мы отлучить все эти *bagatelles pour un massacre* от народной смеховой культуры? А взять русскую историю — если посреди нее различима монументальная фигура «карнавализатора», то это, конечно, Иван Грозный, лучше кого бы то ни было знавший толк во всяческой «амбивалентности», с полным знанием дела разыгрывавший ритуал увенчания-развенчания своих жертв, владевший в своей эпистолярной деятельности самыми крайними регистрами иронии, двусмысленности, но и гробианизма, создавший, наконец, уникальную монашески-скоморошескую обрядность опричников. И нельзя отрицать, что русская народная сказка приняла самого кровавого из русских самодержцев именно как страшного, но великого шутника, способного придать размах фарсу с переодеванием: «Боярин! скидай строевую одежду и сапоги, а ты, горшеня, кафтан, и разувай лапти; ты их обувай, боярин, а ты, горшеня, надевай его строевую одежду»... Иван Грозный был, как известно, образцом для Сталина; и сталинский режим просто не мог бы функционировать без своего «карнавала» — без игры с амбивалентными фигурами народного воображения, без гробианистского «задора» прессы, без психологически точно рассчитанного эффекта нескончаемых и непредсказуемых поворотов, колеса фортуны, увенчаний-развенчаний, вознесений-низвержений, так что каждому грозит расправа, но для каждого прибережен и шальной азартный шанс, словно в «Вавилонской лотерее» Хорхе Борхеса *. Да и раньше, в 20-е годы, чем не кар-

* Приведем сюжет, характеризующий время безотносительно к своей фактической точности. Во время борьбы против «космополитизма» важный чиновник по ведомству искусств делает ложный шаг — нападает на эстрадного артиста еврейского происхождения, к которому, как выяснилось, Сталин благоволил. Сталин спрашивает его на приеме в Кремле: «Ты про кого написал?» Чиновник называет фамилию артиста. «Врешь: ты написал про народного артиста такого-то», с перечислением всех чинов. «А ты кто такой?» Чиновник думает, что от него требуют официального тона, и перечисляет свои должности и звания. «Врешь: ты просто такой-то», — и это означало, что у чиновника в одночасье отобраны все его чины. Совсем как в

навал — суд над Богом на комсомольских собраниях? Сколько было молодого, краснощекого, физкультурного смеха, пробывавшего крепкие зубы на ценностях «старого мира»! Сельский крестный ход мог быть подвергнут с высоты колокольни тому самому, чему в «Гаргантюа» (кн. 1, гл. 17) герой подвергает парижан *. Чего-чего, а «карнавальная атмосфера» хватало.

Примеров самой прямой связи между смехом и насилием, между карнавалом и авторитарностью слишком много. Хотелось бы выделить два случая. Во время Французской революции знаменитый Кондорсе придумал «средство для смеха» — метод воздействия на монахинь, не признававших так называемого конституционного духовенства: монахинь ловили на улице, принародно заголяли и секли розгами, причем экзекуция должна была восприниматься как безобидный эпизод в детской, чуть ли не в духе картинок Грёза, как наказание непослушных больших младенцев, просто не доросших до того, чтобы с ними обращались как со взрослыми. (Современники упоминают, впрочем, случай, когда парижская толпа, не в меру увлекшись применением «средства для смеха», засекала жертву насмерть...) Второй случай ближе к нашему времени, он у всех на памяти — это употребление касторового масла при обхождении с инакомыслящими в Италии Муссолини. Я не собираюсь, разумеется, приравнять Кондорсе, имеющего свое место в истории европейской мысли, к тривиальным чернорубашечникам **. Еще важнее для меня избежать недоразумений в другом пункте — я и в мыслях не имею набрасывать тень на безупречную чистоту философских интенций Бахтина, все усилия которого были без остатка отданы защите сво-

цитированной только что народной сказке про Ивана Грозного: боярина раздели, а горшню одели.

К проявлениям сталинского «карнавала» относятся в числе другого еще телефонные звонки писателям, когда, например, ничего не ожидавшему и все еще подозревавшему какую-то мистификацию М. А. Булгакову голос вождя с первых же слов задает вопрос: «Что — мы вам очень надоели?» (Новый мир. 1987. № 8. С. 198). Куда там Воланду!

* Ср. разбор этого эпизода у Бахтина: *ТФР*, 206—208; о символике урины специально: *ТФР*, 363.

** Хотя и в разговоре о Кондорсе небесполезно напоминание: в борьбе за прогресс не только от великого до смешного, но и от великого до низкого (и совсем не смешного) только один шаг... При Робеспьере Кондорсе погиб; тогда же смеховая культура была сильно стеснена, и монахиням просто отрубали голову, как компенским кармелиткам, гильотинированным 17 июля 1794 г.

боды духа в такой час истории, когда дело это могло казаться безнадёжным. Весь смысл человеческой позиции Михаила Михайловича могут, наверное, понять только те, кто были ему и соотечественниками, и современниками; наша благодарность ему не должна иссякнуть. Но в царстве мысли, как выразился бы человек прошлого столетия, господствуют иные законы, плохо совместимые с пиететом. Чтобы выяснить все возможности, присущие той или иной мысли как мысли, необходимо без всякого респекта поворачивать ее на разные лады, включать в самые странные сопряжения. А потому зададим вопрос — можно ли не заметить, до чего гладко оба вида надругательств над несогласными, и «средство для смеха», и касторка, укладываются в систему категорий «правды смеха», разработанную в книге о Рабле? Ведь все сходится, без сучка, без задоринки! Все можно отыскать в обоих случаях — не только смеховое снижение, обыгрывание топики материально-телесного низа (как сказано у Бахтина еще в одном месте, «мощное движение вниз»), но также, что более принципиально, амбивалентность, бодрю перспективу незамкнутого будущего. В самом деле, образ казни, расправы, морального уничтожения амбивалентно приравнен архетипу омоложения в одном случае, выздоровления — в другом, обновления — в обоих. Монахиням, по замыслу мучителей, вроде бы дается шанс вернуться в детство и оттуда начать жизнь сначала, встать после порки бравыми законопослушными девочками, которые благодарят педагогов, научивших уму-разуму. Тому, чьи мысли были несозвучны эре фашизма, предлагалось осознать эти мысли как завалы нечистот, отравляющие его организм, — «материализация метафоры», очень типичная для карнавала, — затем подвергнуться действию слабительного, пройти через «смеховое» унижение, разрушающее серьезность всей его прежней жизни, и опять-таки наподобие поротых монахинь ощутить себя маленьким мальчиком, марающим штанишки. Ощущение себя одновременно трупом и ребенком — чем не «амбивалентность рождающей смерти»? Бахтин всемерно подчеркивал неготовность, незамкнутость всего, в чем есть жизнь, и это были с его стороны поиски шанса борьбы против тех, кто хочет командовать жизнью и закрыть историю. Беда в том, что тоталитаризм по-своему очень хорошо знает цену неготовому, незамкнутому, пластичному, имеет свой интерес к тому, чтобы преувеличивать эти аспекты сущего, утрировать их, окружая их свойственным для них эмоциональным ореолом амбивалентного смеха и ни с чем не считающейся бодрости. Готовым он считает только себя, точнее, атрибут непререкаемости, каждое мгновение присущий волеизъявлению «вож-

дя»; содержание волеизъявлений импровизационно. Действительность должна быть пластичной, чтобы ее можно было взять и перекраивать. Люди должны быть неготовыми, несовершеннoлетними, в становлении, чтобы их можно было воспитывать и перевоспитывать, «перековывать»; с ними нечего считаться, их нечего принимать всерьез, но им не следует унывать, потому что у них все впереди — как у детей. На языке сталинской эпохи продвижение по ступеням карьеры называлось «ростом» — человек обязан «расти» до седых волос. Характерны мифы, принесенные поздним сталинизмом в биологию, — жизнь ежеминутно зарождается из неживого вещества, клетки сами собой формируются из бесформенной, но живой массы, стебель пшеницы дает столько колосков, сколько от него потребуют, приобретенные признаки сейчас же наследуются, виды нестабильны: весь биологический космос предстает поистине как бахтинское «гротескное тело», лопающееся от непрерывной беременности, но чуждое форме, строю, логосу.

И все же Бахтин был прав, глубоко прав, когда возлагал свою надежду на то, что пока народ — это народ, последнее слово еще не сказано. Другой земной надежды, кроме надежды на то, что люди, не дадут себя программировать, не имеется. Бахтин имел право связывать эту надежду преимущественно с «трезвой насмешливостью» — в пору массовых идеологических истерий такой уклон понятен. Он сказал с бессмертной силой:

«Народ никогда не разделяет до конца пафоса господствующей правды. Если нации угрожает опасность, он совершает свой долг и спасает нацию, но он никогда не принимает всерьез патриотических лозунгов классового государства, его героизм сохраняет свою трезвую насмешливость в отношении всей патетики господствующей власти и господствующей правды. Поэтому классовый идеолог никогда не может проникнуть со своим пафосом и своей серьезностью до ядра народной души»; он встречается в этом ядре с непреодолимой для его серьезности преградой насмешливой и цинической (снижающей) веселости; с карнавальной искрой (огоньком) веселой брани, растопляющей всякую ограниченную серьезность» *.

Только всегда ли тайная свобода человека из народа выражается непременно в смехе? Вот сожгли Жанну д'Арк, кажется, все, черта подведена, последнее слово — за палачами. Но вот английский солдат, только что вместе со всеми практиковавший за счет

* ЛКС, 513—514. Форма заметок больше подходит для таких мыслей, чем форма диссертации-трактата, навязанная судьбой книге о Рабле.

жертвы свою смеховую культуру, неожиданно валится в обморок, а когда товарищам удается отнести его в ближайший кабачок и там привести в чувство, он спешит сейчас же, незамедлительно принести покаяние в своей вине. В этом случае все то же недостижимое «ядро народной души» ограждено не смехом, а со всем другими силами: освобождение на сей раз совпадает не со смехом, а с прекращением смеха, с протрезвлением от смеха. Бахтин абсолютизировал смех так же, как экзистенциалисты, его современники, абсолютизировали *acte gratuit*, и по той же причине: когда защита свободы ведется на самой последней черте, возникает искушение зажать в руке какой-то талисман — смех, *acte gratuit* ухватиться за него, как, по русской пословице, утопающий хватается за соломинку, и верить, что пока ощущаешь его в руке, свобода не утрачена. Это очень попятное поведение. Но вопрос о свободе гораздо сложнее и одновременно гораздо проще.

Промелькнувший в цитате мотив «веселой брани» как-то лично важен для Бахтина. О матерных ругательствах у него сказано: «было бы нелепостью и лицемерием отрицать, что какую-то степень обаяния (притом без всякого отношения к эротике) они еще продолжают сохранять» (*ТФР*, 320); ведь это признание. Так вот, если мы академически обсуждаем проблемы позднего Средневековья, Бахтину возражать не очень трудно: почему, в самом деле, сквернословие французских королей, судя по всему, неписанным законом легитимированное для их сана наподобие обычной брать «метресс» (*ТФР*, 205), — это кусок народной смеховой культуры, а плебейская набожность все той же Жанны, побуждавшая ее бороться против привычки рыцарей к божбе, — проявление так называемой официальной культуры? Заметим вскользь, что термин «официальная культура», как кажется, плохо подходит к условиям Средневековья и по-настоящему применим лишь к отношениям зрелого абсолютизма. Само явление Жанны, которое поразительно быстро стало непонятным для последующих веков, уже свидетельствует об отсутствии границы между «официальным» и «неофициальным» в позднейшем смысле. Но такой подход едва ли адекватен. Стоит нам подумать о других материях — скажем, о годах ссылки Бахтина, когда он служил в потребкооперативе и наслушался живой и, уж конечно, нецензурной речи кустанайских колхозников, — и мы вступаем на более верный путь. С концепциями можно спорить; с опытом души спорить нельзя. То, что мыслитель, в трудный для себя час увидевший и полюбивший простых людей такими, какими они были — «черненькими», а не «беленькими», с такой верностью

сохранил и с такой силой выразил теплоту своего отношения к непроницаемому для господствующих правд ядру народной души, само по себе факт истории русской культуры. Только факт этот должен быть увиден в своем настоящем, невыдуманном контексте. Мужество, с которым Бахтин отнесся к собственной судьбе, не только лежит в основе его построений; оно куда несомненное, чем они.

1988



КОММЕНТАРИЙ

Том, который читатель держит в руках, в полном смысле слова является коллективным трудом. Составителю здесь принадлежит лишь композиция книги, вступительная статья и комментарий. Все остальное — переводы иноязычных текстов, их редаKTура, Хронограф жизни М. М. Бахтина — плоды труда коллектива исследователей, среди которых особо следует отметить проф. Виталия Львовича Махлина и проф. Олега Ефимовича Осовского.

Первый — неизменный главный редактор «Бахтинских сборников» (к концу 2000 г. вышло четыре тома), автор первой философской докторской диссертации о М. М. Бахтине и монографий о его творчестве, руководитель Бахтинской лаборатории при кафедре философии Московского государственного педагогического университета, выступил в настоящем издании в трех ипостасях: как автор текстов, переводчик и куратор разделов антологии.

Второй — руководитель Лаборатории по изучению научного наследия М. М. Бахтина при кафедре истории мировой и национальной культуры Мордовского государственного педагогического института им. М. Е. Евсевьева (Саранск, Мордовия), член редколлегий большинства русскоязычных сборников статей о творчестве М. М. Бахтина, автор первой филологической докторской диссертации о Бахтине и книг о нем, взял на себя координацию действий по составлению максимально полной русской и иноязычной библиографии, которая будет представлена во втором томе, и хронографа; кроме того, он выступил и как исследователь судьбы и идей новой для нас фигуры — Николая Михайловича Бахтина, без которого том «Михаил Бахтин: pro et contra» остался бы с невозможными биографическими и смысловыми зияниями.

Редколлегия «Русского Пути» сердечно благодарит исследователей и всех коллег за авторскую и редакторскую «соучастность» и за тот тип активнотворческого сочувствия, который Бахтин называл «внеаходимостью».

Оговорим некоторые вещи, чтобы заранее если не снять, то хотя бы смягчить некоторые законные требования читателя к составителю.

Дело в том, что «Русский Путь» впервые выпускает книгу, посвященную наследству современного философа *такой* степени сложности, а главное — такого уровня компетентного присутствия «при полном свете исторического дня». Общеизвестно, что труды М. М. Бахтина не раз уже переведены на все основные языки мира. Перед составителем обнаружались две трудности.

1. Проблема включения/невключения в антологию весьма репрезентативных исследований. Досадно говорить, но на фоне беспрецедентного количества трудов о Бахтине и множества исследований, созданных в бахтинской традиции, проблема отбора «самых-самых» репрезентативных текстов в рамках объема нашей книги оказалась нерешаемой даже теоретически.

Множество блестящих работ так и осталось за рамками издания, а его композиция и определившие монтаж разделов имена, конечно, свидетельствуют — достаточно простодушно — о вкусовых предпочтениях составителя. Нам остается лишь выразить сожаление тем авторам, чьи штудии, несомненно, достойны включения в данную антологию, но так и не попали (чаще всего — по техническим причинам и по соображениям объема). Будем надеяться, что невольно пропущенные нами вещи найдут свое место в других хрестоматиях, которые в будущем составят более объективные и, главное, более компетентные люди.

2. Читатель изданий о Бахтине — существо особенное. Он не слишком нуждается в комментаторе. Поскольку статьи о Бахтине — сами по себе комментарий — со своим справочным аппаратом и терминологией, отражающей определенную школу, и поскольку посвящены они обсуждению идей Михайла Михайловича, который, помимо прочего, — Комментатор мировой культуры, то фигура комментатора третьего (если не четвертого) порядка становится или излишней, или смешной. В самом деле: что комментировать в бахтиноведческих текстах?

В этой связи мы решили ограничиться минимальными справками об авторах (при наличии о них сведений), в редких случаях проясняется заведомо «темное» место в тексте, дополняются или раскрываются цитаты по доступным нам источникам. У комментатора нет морального права спорить с предъявленной позицией автора, однако о наличии «contra» ко всякому «pro» говорить можно и должно.

Вряд ли это можно назвать комментарием, однако вовсе отступить от нашей издательской традиции мы тоже не решились.

Пусть читатель не посетует на относительную ущербность сведений; в конце концов, дело не в годе рождения и месте службы собеседника Бахтина, а в мировой судьбе идей нашего великого соотечественника.

В текстах читатель встретит два типа примечаний: авторские (они помещены там же и отмечены звездочками) и комментаторские — они отмечены цифрой и помещены в комментарий под заглавием соответствующего текста.

Курсив в цитатах принадлежит их авторам.

Еще раз приносим сердечную благодарность всем, кто советом и делом поддержал редколлегию на всех этапах подготовки книги к печати.

Искренняя благодарность за помощь коллегам — аспирантам и сотрудникам кафедры эстетики и этики РГПУ им. А. И. Герцена. Особая признательность А. Ф. Белоусову, О. Р. Демидовой, Н. И. Николаеву, И. В. Боровой за помощь в библиографических разысканиях.

Благодарим и тех, кто резонно возражал против самой идеи издания книги «М. М. Бахтин: pro et contra»: они нас почти убедили.

В антологии принята следующая маркировка трудов М. М. Бахтина:

ВЛЭ — Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.

Доп. — Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии. М., 1992. № 1.

ЛКС — Литературно-критические статьи. М., 1986.

МФ — Формальный метод в литературоведении (Критическое введение в социологическую поэтику). Л., 1928; М., 1993.

- МФЯ* — Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1929; 1930; М., 1993.
- ПнД* — Проблемы поэтики Достоевского. М., 1974; 1979.
- ПтД* — Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.
- СС-2* — Собрание сочинений: В 7 т. М., 2000. Т. 2.
- СС-5* — Собрание сочинений: В 7 т. М., 1996. Т. 5.
- Т* — Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; 1990.
- Ф* — Фрейдизм. Критический очерк. М.; Л., 1927; М., 1993.
- ФП* — К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник. 1984—1985. М., 1986.
- Э* — Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Тексты, цитируемые по другим изданиям, указаны по году их выхода в свет. Индивидуальная авторская маркировка оговаривается в текстах статей. «Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным» (М., 1996) обозначаем как «*Дувакин*» и указываем страницу. Сочинения Ф. М. Достоевского цитируются по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.; 1972—1990 (в скобках указываем: ППС, арабскими цифрами через запятую том и страницу).

I

В КРУГУ ЕДИНОМЫШЛЕННИКОВ

<М. М. Бахтин>

Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924—1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского (вступительная заметка, подготовка текста и примечания Н. И. Николаева)

Печатается по первопубликации: М. М. Бахтин как философ / Ред. С. С. Аверинцев, Ю. Н. Давыдов, В. Н. Турбин. М., 1992. С. 221—252.

Николаев Николай Иванович — литературовед, исследователь античной и отечественной старой и новой культуры. Научный сотрудник Библиотеки им. А. М. Горького СПбГУ, автор комментария к финскому переводу «Вопросов литературы и эстетики» М. Бахтина (М., 1979). См. выпущенный под его редакцией обширный том работ Л. В. Пумпянского «Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы» (М., 2000).

Пумпянский Лев Васильевич (1891—1940) — филолог-мыслитель, историк культуры и литературы, профессор Ленинградского университета (в 30-е годы).

Ю. М. Каган

Люди не нашего времени

Печатается по первопубликации: Бахтинский сб.—II / Отв. ред. Д. Куянджич, В. Л. Махлин. М., 1992. С. 87—98.

Каган Юдифь Матвеевна (1924—2000) — историк культуры, критик, переводчик текстов Эразма Роттердамского, Г. Бебеля и других латиноязычных писателей, автор статей об античной и русской культурах, книги «И. В. Цветаев. Жизнь. Деятельность. Личность» (М., 1988), учебника «Латинский язык» (М., 2000). Публикатор и комментатор переписки М. М. Бахтина и М. И. Кагана (Память. Исторический альманах. Париж, 1981. Вып. 4).

См. заметку Ю. М. Каган о М. И. Кагане в кн.: Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М., 1995. С. 233—234.

¹ Статья М. И. Кагана «О ходе истории» перепечатана в сб.: АРХН: культурологический ежегодник. Кемерово, 1994. Вып. 1. Ср.: *Каган М. И.* Как возможна история // Записки Орловского госуниверситета. Орел, 1921. Вып. 1.

² Статью М. К. Поливанова «Тайная свобода» см.: Литерат. обозрение. М., 1990. № 2.

³ «*О пушкинских поэмах*» — см.: В мире Пушкина. М., 1974. Статья о мотиве «трагического недоумения» у Пушкина получила положительный отзыв М. Бахтина (см.: Диалог, Карнавал. Хронотоп. 1992. № 1. С. 88).

⁴ *semper idem* — всегда то же самое (лат.).

⁵ «*Ой, пурга какая, Спасе!*» — цитата из поэмы А. Блока «Двенадцать» (1918).

М. И. Каган

Два устремления искусства

Печатается по первопубликации: Философские науки. М., 1995. № 1. С. 47—61.

Каган Матвей Исаевич (1889—1937) — доктор философии Марбургского университета, ученик Г. Когена, участник Невельского кружка, близкий друг М. Бахтина. Библиографию его работ см. в указанной выше заметке Ю. М. Каган. См. также «Автобиографическую заметку» М. И. Кагана и переписку его с М. Бахтиным и Л. Пумпянским: Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1992. № 1. С. 62—79.

¹ «...хозяйства как сферы бытия.» — Ср. онтологизацию понятия «хозяйство» на почве православного богословия и религиозно-социальной философии: *Булгаков С. Н.* Философия хозяйства. М., 1912.

М. И. Каган

Пауль Наторп и кризис культуры

Печатается по первопубликации: Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995. № 1. С. 49—53. Публикации предшествует статья Б. Пула «“Назад к Кагану”». Марбургская школа в Невеле и философия М. М. Бахтина» (Там же. С. 38—48), а сопровождается текст М. И. Кагана большим фрагментом переведенной им в 1921 г. книги П. Наторпа «Социальный идеализм» (Берлин, 1920 <Там же. С. 55—126>).

¹ ...прорицает будущую жизнь на тысячелетие Достоевскому. — См. «Подлинный русский — это ученик Достоевского, хотя он его и не читает, хотя — и также потому что — читать он не умеет. Он сам — часть Достоевского... Если бы большевики, которые усматривают в Христе ровню себе, просто социального революционера, не были так духовно узки, они узнали бы в Достоевском настоящего своего врага. То, что придало этой революции ее размах, была не ненависть интеллигенции. То был народ, который *без ненависти*, лишь из стремления исцелиться от болезни, уничтожил западный мир руками его же подонков, а затем отправит следом и их самих — тою же дорогой; не знающий городов народ, тоскующий по своей собственной жизненной форме, по своей собственной религии, по своей собственной будущей истории. Христианство Толстого было недоразумением. Он говорил о Христе, а имел в виду Маркса. Христианство Достоевского принадлежит будущему тысячелетию» (*Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / Пер. с нем. и прим. И. И. Маханькова. М., 1998. С. 201*).

В. Л. Махлин

Невельская школа. Круг Бахтина

Оба этюда печатаются по первопубликации: Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М., 1995. С. 359—365; 48—50.

Махлин Виталий Львович — доктор философских наук, профессор кафедры философии XIX—XX в. МПГУ, историк русской и зарубежной философии и литературы, автор многочисленных работ о М. М. Бахтине и западной философии диалога, переводчик, ответственный редактор московского «Бахтинского сборника» (вып. 1—4), руководитель Бахтинской лаборатории при кафедре философии МПГУ (Москва).

Проблема «Невельской школы» активно обсуждалась на конференциях, собираемых инициативной группой исследователей при Невельском краеведческом городском музее. Усилиями местных исследователей и энтузиастов печатаются научные сборники, публикуются архивные материалы (см. Библиографию).

О. Е. Осовский

Один из уехавших: жизнь и судьба Николая Бахтина

Печатается по авторской рукописи, присланной в редколлегию издательской серии РХГИ «Русский Путь» в 2000 г.

Осовский Олег Ефимович — доктор филологических наук, профессор и заведующий кафедрой истории мировой и национальной культуры Мордовского госпединститута им. М. Е. Евсевьева (Саранск), историк русской и зарубежной литературы XIX—XX вв., переводчик, библиограф, автор книг и статей, посвященных литературоведческой концепции М. М. Бахтина, составитель антологии «М. М. Бахтин. Человек в мире слова», переводчик, координатор Лаборатории по изучению научного наследия М. М. Бахтина

(Саранск, МГПИ). Совместно с Е. Г. Осовским — составитель хрестоматии «Педагогика Российского Зарубежья» (М., 1996).

Николай Михайлович Бахтин (1894—1950) — старший брат М. М. Бахтина, философ, журналист-эссеист, мемуарист, преподаватель университета в Бирмингеме (Англия), не был участником ни невельских, ни саранских симпозионов М. Бахтина, однако университетская юность братьев прошла вместе, а в Париже Николай увидел на книжном лотке книгу брата *ПтД*. Так что включение Николая Михайловича в «круг единомышленников» представляется более чем уместным, тем более что идейная их перекличка показывает немалую общность взглядов на природу творчества, диалога и проблему смерти.

II СУДЬБА ИДЕЙ: ДИАЛОГ; ПОЛИФОНΙΑ; ХРОНОТОП

А. В. Луначарский

О «многоголосности» Достоевского: По поводу книги М. М. Бахтина
«Проблемы творчества Достоевского»

Печатается по изданию: *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1963. Т. 1. С. 157—178. Впервые: Новый мир. 1929. № 10. Октябрь. С. 159—209.

Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933) — литературный критик, публицист, искусствовед и театровед, драматург и государственный деятель.

Полемизируя во втором издании *ПтД* с Луначарским, Бахтин приводит ключевую цитату («Достоевский ни у нас, ни на Западе еще не умер потому, что не умер капитализм и тем менее умерли его пережитки... Отсюда важность рассмотрения всех проблем трагической “достоевщины”») и заключает: «Нам кажется, что формулировку эту нельзя признать удачной. Открытие полифонического романа, сделанное Достоевским, переживет капитализм.

“Достоевщину”, на борьбу с которой следуя в этом Горькому, справедливо призывает Луначарский, никак нельзя, конечно, отождествлять с полифонией. “Достоевщина” — это реакционная, чисто монологическая выжимка из полифонии Достоевского. Она всегда замыкается в пределах одного сознания, копается в нем, создает культ раздвоенности и з о л и р о в а н н о й личности. Главное же в полифонии Достоевского именно в том, что совершается м е ж д у р а з н ы м и с о з н а н и я м и, т. е. их взаимодействие и взаимозависимость. <...> В своем историко-генетическом анализе А. В. Луначарский раскрывает только противоречия эпохи Достоевского и его собственную раздвоенность. Но для того, чтобы содержательные факторы перешли в новую форму художественного видения, породили новую структуру полифонического романа, необходима была еще

длительная подготовка общеэстетических и литературных традиций. Новые формы художественного видения готовятся медленно, веками, эпоха создает только оптимальные условия для окончательного вызревания и реализации новой формы. Раскрыть этот процесс художественной подготовки полифонического романа — задача исторической поэтики. Поэтику нельзя, конечно, отрывать от социально-исторических анализов, но ее нельзя и растворять в них» (*ПнД*. 1972, 62—63).

Освящение эпизода «Бахтин/Луначарский» см.: *Нестеренко А. А.* Луначарский читает Достоевского и Бахтина // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999. № 3. С. 33—57.

¹ Книга немецкого филолога Отто Кауса цитируется в переводе Луначарского (*Dostoejwski und sein Schicksal*. Berlin, 1923).

² Имеется в виду книга Фридриха Гундельфингера (псевд. Гундольф; 1880—1931) «Goethe» (Berlin, 1923).

³ Гипотеза о Шекспире — графе Ретленде принадлежит Карлу Блейтбрену (1907) и С. Дамблону (1918). См.: *Шипулинский Ф.* Шекспир-Ретленд. М., 1924.

⁴ «Гамлет», акт. 1, сцена 6 (пер. А. Кронеберга).

⁵ Цитируется стихотворение Н. А. Некрасова «Памяти отца» (1857; опубл. 1862).

⁶ По замечанию комментаторов восьмитомника Луначарского, стихотворение, которое приписывалось Некрасову, принадлежит, как установил Б. Я. Бухштаб, перу начальника особой канцелярии Муравьева Н. А. Никитину.

⁷ См.: *Михайловский Н. К.* Литературные воспоминания. СПб., 1905. Т. 1. С. 59—69.

⁸ См. очерк Г. Успенского «Неплательщики» (1876) из цикла «Новые времена — новые заботы» (1873—1878).

⁹ Глеб Успенский страдал раздвоением личности на «Глеба» (светлое начало) и «Ивановича» (темное начало).

¹⁰ ...«ослиного моста»... — здесь: от лат. *pons asinorum* — среднего логического звена.

¹¹ ...*пребывания в Швейцарии*... — апрель-май 1929 г. Луначарский пребывал в Женеве как участник делегации Подготовительной комиссии по разоружению.

¹² ...*читать Евангелие крестьянам*... — см. *Гоголь Н. В.* ПСС: В 14 т. М., 1952. Т. 8. С. 322, 324.

¹³ ...*высмеивает и то место*... — о пародийных моментах в «Селе Степанчикове» см. в статье Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (К теории пародии)» (1921); *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198—226.

¹⁴ Эти слова вынесены в название одной из глав «Братьев Карамазовых» (1879—1880): Ч. 1. Кн. 2. Гл. 5.

¹⁵ ...*вера угольщика*... — выражение восходит к легенде о правоверном угольщике, устоявшем пред кознями дьявола.

Н. Я. Берковский

<Рец. на кн.:> Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского.
Л.: Прибой, 1929

Печатается по изданию: *Берковский Н. Я.* Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 119—121. Впервые: Звезда. 1929. № 7.

Берковский Наум Яковлевич (1901—1972) — литературовед, театровед, критик. Библиографию его работ см. в указанном источнике, с. 486—493.

Рецензия Н. Я. Берковского написана с рапповских позиций, что подчеркнуто во вступительной статье Г. А. Белой и С. И. Тиминой к этому сборнику его статей: «Концепция Бахтина была направлена против неуклонного стремления насадить в общественном сознании идею монологизма во всех формах: отношения к истине, инакомыслящим, саморазвитию литературы. Берковский же в эти годы принимал действительность не только как единственно возможную, но и как единственно разумную. Идея господства «авторского вердикта» вполне соответствовала его отношению к нарастающему гулу времени» (Указ. соч. С. 22).

П. М. Бицилли

<Рец. на кн.:> Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского.
Л.: Прибой, 1929

Печатается по первопубликации: *Современные записки.* Париж, 1930. Т. 42. С. 538—540.

Бицилли Петр Михайлович (1879—1953) — русский историк религии и культуры, литературовед, исследователь-философ. Автор специальной книжки о Достоевском: «К вопросу о внутренней форме романа у Достоевского» (София, 1946). Впервые отзыв П. М. Бицилли перепечатан О. Е. Осовским в сб. «Бахтинский сб.—II» (М., 1991. С. 381—383). См. монографическую работу П. М. Бицилли о Достоевском: Ф. М. Достоевский // *Бицилли П. М.* Краткая история русской литературы. Ч. 2. От Пушкина до нашего времени. София, 1934. С. 170—200.

¹ У Достоевского, говорит Бахтин, «в каждом романе дано не снятое диалектическое противостояние многих сознаний, не сливающихся в единство становящегося духа, как не сливаются духи и души в формально полифоническом дантовском мире. В лучшем случае они могли бы, как в дантовском мире, образовать, не теряя своей индивидуальности и не сливаясь, а сочетаясь, статическую фигуру, как бы застывшее событие, подобно дантовскому образу креста (души крестоносцев), орла (души императоров) или мистической розы (души блаженных). В пределах самого романа не развивается, не становится и дух автора, но, как в дантовском мире, или созерцает, или становится одним из участников» (*ПнД*, 1972, 44).

² ...с кантианским формализмом... см.: «На почве философского монологизма невозможно существование взаимодействия сознаний, и поэтому невозможен существенный диалог. В сущности, идеализм знает лишь один вид познавательного взаимодействия между сознаниями: научение знающим

и обладающим истиной не знающего и ошибающегося, т. е. взаимоотношение учителя и ученика (сноска: «Идеализм Платона не чисто монологистичен. Чистым монологомистом он становится лишь в неокантианской интерпретации <...>») (*ПнД*, 1972, 135—136).

А. Л. Бем

<Рец. на кн.:> Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929

Впервые: *Slavische Rundschau*. Berlin, 1930. № 6. S. 67—76. Печатается по изданию: М. М. Бахтин в зеркале критики. М., 1995. С. 67—69 / Пер. с нем., публ. и комм. Т. Г. Юрченко. Ниже мы используем некоторые данные из биографической справки, составленной комментатором.

Бем Альфред Людвигович (1886—1945) — русский филолог, выпускник историко-филологического факультета Петербургского университета. До революции — ученый хранитель рукописного отделения Академии наук. С 1919 — в эмиграции (Варшава, Прага). Преподавал русский язык в Карловом университете, историю русской литературы в Русском Педагогическом институте им. Я. А. Коменского, руководил Семинарием по изучению Достоевского при Русском народном университете, был секретарем Русского Педагогического бюро, редактором журнала «Крестьянская Россия». Арестован в 1945 г. с приходом в Прагу Красной армии. По одной из версий, расстрелян, по другой — покончил с собой.

Библиографию и детали жизненного пути А. Л. Бема см. во вступительной статье И. Сурат и С. Бочарова к публикации «А. Бем. Статьи о литературе» (*Вопросы литературы*. 1991. № 6. С. 67—76). См. работы А. Л. Бема о Достоевском: Тайна личности Достоевского // *Православие и культура* / Ред. В. В. Зеньковского. Берлин, 1923. С. 181—196; Достоевский и Сулова // *Последние новости*. Париж, 1925. 12 июня. № 1574; «Игрок» Достоевского (в свете новых биографических данных) // *Современные записки*. Париж, 1925. Т. 24. С. 372—392; Гоголь и Пушкин в творчестве Достоевского // *Slavia*. Прага, 1928. Т. 7. С. 86; 1929. Т. 8. Вып. 1. С. 82—100; К вопросу о влиянии Гоголя на Достоевского. Прага, 1928; Отражение «Пиковой дамы» в творчестве Достоевского // *Труды IV съезда Русских академических организаций за границей*. Белград, 1929. Ч. 1. С. 59—61; Эволюция Ставрогина (К спору об «Исповеди» Ставрогина) // *Труды V съезда Русских академических организаций за границей*. София, 1931. Т. 1. С. 177—213; Личные имена у Достоевского (Генезис романа «Бедные люди» // *Slavia*. Прага, 1933. Т. 12. Вып. 1—2. С. 134—161; Гюго и Достоевский. Психоаналитические этюды. Прага, 1938.

¹ ...*Виноградов, Тынянов, мои работы...* — см.: *Виноградов В. В.* 1) К морфологии натурального стиля (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник») // *В. В. Виноградов. Поэтика русской литературы*. М., 1976. С. 101—140; 2) Школа сентиментального натурализма (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х гг.) // Там же. С. 141—190; *Тынянов Ю. Н.* 1) Достоевский и Гоголь (К

теории пародии) // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198—226; Бем А. Л. 1) Развертывание сна («Вечный муж» Достоевского) // Ученые записки, основанные Русской Учебной коллегией в Праге. Прага, 1924. Т. 1. С. 45—59; 2) «Игрок» Достоевского (В свете новых биографических данных) // Современные записки. Париж, 1925. Т. 24. С. 379—392; 3) К вопросу о влиянии Гоголя на Достоевского. Прага, 1928; 4) Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского) // О Достоевском. Прага, 1929. С. 77—124; 5) «Скупой рыцарь» Пушкина в творчестве Достоевского // Пушкинский сб. Прага, 1929. С. 209—244.

Р. В. Плетнев

<Рец. на кн.:> Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского.
<Л., 1929>

Печатается по первопубликации: Slavia. Прага, 1931. Т. IX. Вып. 4.
С. 837—840.

Плетнев Ростислав Владимирович (1903—1985) — русский религиозный писатель-публицист и мыслитель, историк литературы. В начале 1930-х гг. — в Праге, потом — профессор русской словесности в Монреальском университете.

См. статьи Р. В. Плетнева о Достоевском: Сердцем мудрые. О «старцах» у Достоевского // О Достоевском. Прага, 1933. С. 73—92; Достоевский и Евангелие // Путь. Париж, 1930. № 48—68; № 24. С. 58—89 (перепечатку см. в сб.: Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 160—190; Достоевский и Библия (Ветхий Завет) // Путь. Париж, 1938—1939. № 58. С. 49—56; Преображение мира (Природа в творчестве Достоевского) // Новый журнал. Нью-Йорк, 1955. № 43. С. 63—80; Н. Ф. Федоров и Достоевский: из истории русского утопизма // Там же. 1957. № 50. С. 200—245; Время и пространство у Достоевского // Там же. 1967. № 87. С. 118—127; О животных в творчестве Достоевского // Там же. 1972. № 106. С. 113—133; Ф. М. Достоевский // Р. В. Плетнев. Лекции по истории русской литературы XVIII—XIX вв. Монреаль, 1964. С. 700—783; Достоевский-пророк // Русское слово. Нью-Йорк, 1971. 21 марта. № 69; Личность Достоевского // Там же. 1971. 14 ноября. № 279.

См. полемику с Р. В. Плетневым («Новый журнал». Нью-Йорк, 1957. Т. 51. С. 284—288) В. В. Виноградова (*Виноградов В. В.* Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 30—34).

¹ ...подобно Энгельгардту... — Р. В. Плетнев заблуждается: диалог Бахтина с Борисом Михайловичем Энгельгардтом (1887—1942) включает как моменты солидарности и высокую оценку его работ, так и прямое принципиальное несогласие с основными выводами. Воспроизводим тот фрагмент статьи Энгельгардта, который имел в виду Р. В. Плетнев: «Идея позитивистического общества, — как бы говорил он (Достоевский. — К. И.), — смотрите же, вот какие изменения порождает она в сознании, как его деформирует и перерабатывает. Идея этического детерминизма — полюбуйтесь на ее результаты: вот что происходит с душой, в которой она поселилась. И все это — не мои выдумки, не фантазии мои — ведь я художник — реалист, но

сама действительность, подлинная, исконная, а не та внешняя и призрачная, которую под видом обыденного изображают мелко плавающие представители традиционной реалистической школы. И так везде и всегда: он мало заботился о логическом обосновании и оправдании идеи: он только показывал, как она в своем диалектическом развитии влияет на формирование различных типов сознания и к чему приводит как практическая норма. Этот подход к анализу идеи характерен именно для художника. Он мучается не отвлеченной, теоретической проблемой, но возникающим пред ним видением идеи как живой силы в живом сознании. И этот реальный лик идеи способен не менее сильно поражать чувство созерцающего, чем любая формула. Он то привлекает к себе художника, то отталкивает его от себя, пробуждает в нем то ненависть и отвращение, то умиление и восторг.

Таким художником и был Достоевский. Движимый тоской по текущей действительности, его взор отвращался от прошлого: в предстоящей же ему общественности он мог созерцать только жизнь случайного племени, подспудную основу которого составляло непрерывное самодовлеющее становление занесенных с Запада идей. Эту-то жизнь идей, как подлинную реальность, и созерцал, то пугаясь и ненавидя, то умиляясь, гениальный писатель. В итоге система его романов образует своеобразную художественную «феноменологию духа» русской интеллигенции. Его величественная эпопея захватывает основные типы интеллигентского сознания и рисует грандиозную картину их постепенной внутренне-закономерной эволюции, а чтобы дать такое изображение развития идей в определяемом ими сознании, нужно было не только обладать способностью наблюдения и психологического анализа, но и даром мощной диалектики.

Конечно, эта феноменология интеллигентского духа дана в романах Достоевского без строгой последовательности частей, нередко в отрывках и намеках, но все же его вечно убегающая вперед мысль, его бурное, торопливое творчество успели охватить и поэтически отразить целый цикл идей, образующих единое и стройное целое. Но именно потому, что Достоевский всегда изображает идею в акте ее становления, внутренняя связь и закономерная последовательность отдельных частей этого целого могут быть раскрыты только диалектически, что невозможно иначе, как в плане максимально отвлеченного мышления поставленных проблем» (*Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Ред. А. С. Долинин. М.; Л., 1924. Сб. II. С. 91*). Этот гегельянский этюд Энгельгардта включает в себя и ту мысль, что в основе картины мира Достоевского лежит саморазвертывание онтологической триады: «среда» (мир механической причинности) — «почва» (органика народного духа) — «земля» (высшая реальность подлинной свободы). Заметим, что у Энгельгардта нашлись и современные последователи: «Бытие как бы разбито для Достоевского на три уровня: эгоистически-бесструктурная “среда”, сохранившая софийную структурность “почва” и сама София — “земля”» (*Аверинцев С. С. София // Философская Энциклопедия: В 5 т. М., 1970. Т. 5. С. 62*).

Возражая Б. М. Энгельгардту, Бахтин говорит: «Б. М. Энгельгардт <...> монологизирует мир Достоевского, сводит его к философскому монологу, развивающемуся диалектически. Гегелиански понятый единый, диалектически становящийся дух ничего, кроме философского монолога, породить не может. Менее всего на почве монистического идеализма может

расцвеств множественность неслиянных сознаний. В этом смысле единый становящийся дух, даже как образ, органически чужд Достоевскому. Мир Достоевского глубоко п л ю р а л и с т и ч е н» (ПнД, 1972, 45).

См. воспоминания Бахтина об аресте Энгельгардта (1930) в связи с «делом академиков», о самоубийстве его жены, Натальи Евгеньевны Гаршиной-Энгельгардт, племянницы писателя Вс. Гаршина, о его смерти во время блокады: *Дувакин*, 149—150. В Доме предварительного заключения Энгельгардт прочел на стене оставленную Н. Анциферовым надпись — цитату из стихотворения В. С. Соловьева «Бедный друг! истомил тебя путь...» (см.: *Анциферов Н. П.* Из дум о былом. Воспоминания. М., 1992. С. 398).

Г. Волошин

Пространство и время у Достоевского <фрагмент>

Печатается по первопубликации: *Волошин Г.* Пространство и время у Достоевского // *Slavia*. Прага, 1933. Т. 12. Вып. 1—2. С. 162—172 (публикуемый фрагмент: С. 170—171).

¹ Статью «Русская трагедия», посвященную «Бесам», С. Н. Булгаков начал с обоснования существа трагического. «<...>Ход и развитие трагедии, — говорит он, — определяется не человеком с его личной драмой, в его эмпирической, бытовой, временной оболочке, но надчеловеческим, сверхчеловеческим (или, вернее, ноуменально-человеческим) законом, неким божественным фатумом, который осуществляет свои приговоры с неотвратимой силой. Он, этот божественный закон, и есть подлинный герой трагедии, он раскрывается в своем значении Провидения в человеческой жизни, вершит на земле свой страшный суд и выполняет свой приговор. Содержание трагедии есть поэтому внутренняя закономерность человеческой жизни, осуществляющаяся и раскрывающаяся с полной очевидностью при всякой попытке ее нарушить, отклониться от ее орбиты. <...> Трагедией в указанном смысле являются и “Бесы”». Булгаков, не ссылаясь на Вяч. Иванова, усиливает мистериальные контексты «романа-трагедии» (коль скоро «Бесы» для русского богослова есть «символическая трагедия»): «В средние века сценические представления, в которых действующими лицами являлись Христос и святые, носили название мистерий, и в этом смысле и “Бесы” есть мистерия. Однако “Бесы” имеют право на это название не только в литературно-историческом смысле, в них есть предначаток той священной и трепетной подлинности, какой должна явиться чаемая и лелеемая в душах грядущая мистерия — богодейство. И этот мистериальный характер трагедии Достоевского со всей силой ощущается и при постановке ее в Художественном театре: чувствуется, что это не обычное представление для “развлечения” жадной до зрелищ театральной публики, но нечто уже на границе сценического искусства стоящее, его перерастающее. Подлинная мистерия не может быть только зрелищем, она обязывает ко многому, не позволяя зрителю оставаться пассивно-эстетическим созерцателем, как и актеру — только лицедеем; роль только зрителя или только актера кажется уже кощунственной; и словно теургический трепет пробегает по зале...» (*Булгаков С. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. Избранные статьи. С. 499, 502).

О восприятии Достоевского Серебряным веком см.: *Исупов К. Г.* 1) В школе философской критики <Рец. на кн: О Достоевском. Творчество Дос-

товского в русской мысли 1881—1931 годов. Сб. статей. М., 1990> // Вопросы философии. 1991. № 7; 2) Возрождение Достоевского в русском религиозно-философском ренессансе // Христианство и русская литература / Отв. ред. В. А. Котельников. СПб., 1996. Сборник второй. С. 310—333; 3) Компетентное присутствие. Ф. М. Достоевский в памяти Серебряного века // Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования СПб., 2000. Т. 15; Белов С. В. Национальное достояние России // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 5—19 (библиография за 1920—1990 гг.: С. 393—428).

Термин «роман-трагедия» живет и в современной филологической традиции (Ф. И. Евнин), однако обоснованная Бахтиным неприменимость этой жанровой клички к прозе Достоевского (трагедия не допускает голосового плюрализма позиций героев) также имеет своих последователей: *Померанц Г. С.* Открытость бедне: Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 16—19.

Современную трактовку трагического у Достоевского и библиографию вопроса см. в статьях Л. И. Мосиенко и Г. К. Щенникова: Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 50—52.

² В качестве комментарий реплики предлагаем читателю кратчайший обзор — в жанре словарного определения — авторских контекстов категорий времени и пространства у Достоевского. Сознвая неразделимость времени и пространства в бытийной целостности хронотопа, мы — исключительно из соображений удобства анализа — условно их разделим для раздельного о них разговора.

Время как онтологическая категория и предмет философской рефлексии осмысливается писателем сначала в контекстах становления (т. е. диалектически) и свершения (т. е. телеологически и эсхатологично), а затем в специальных акцентах почвеннических интуиций: время не столько дано как органический модус бытия, сколько задано как проблема истории личности и качество самосознания. Достоевский более охотно принимает время как опыт самоанализа, самонаблюдения и внутренних ориентаций «я», чем как физический параметр бытия. Время как онтологическая категория с точки зрения Достоевского относительно (влияние неевклидовых картин мира — ср. мысль Лобачевского, на которую Достоевский ссылается в «Записной книжке 1860—1862 гг.»: «На свете ничего не начинается и ничего не оканчивается» <20, 152>). Достоевский пытается соединить онтологию открытого бытия (в плане вечности) и евангельскую эсхатологию Иоанна Богослова (в плане истории), оставляя своим героям право на переживание времени в широком спектре его качеств (дискретность/не дискретность, краткость/длительность, диффузность/вязкость, насыщенность/пустотность и т. п.). Одним из первых в мировой художественной практике Достоевский показал мировоззренческую мотивированность субъективного опыта переживания времени и способствовал тем самым дальнейшей релятивизации категории в научных картинах мира (А. Эйнштейн) и в искусстве модерна (Д. Джойс, М. Пруст, И. Стравинский, С. Дали). Осознание Достоевским феномена времени в аспектах трагической экзистенции определило трактовку этой категории в большинстве постклассических направлений мысли XX века (персонализм, экзистенциализм, феноменология, философия жизни, философская антропология); тем самым именно творчество Достоевского и опиравшийся на него религиозно-философский ренессанс Серебряного века завершили борьбу с позитивистской философией времени. С этого момента с особенной остротой время переживается как безднa дольнего бы-

тия и предмет рассудочной тревоги человека. Со времен Канта стало очевидным, что время и пространство суть принципы выразительного оформления данных чувственного опыта, так что статус времени и его актуальность для художественной картины мира в дополнительных аргументах не нуждались. На этой основе реализуются функции времени в эстетическом смысле. Для героев Достоевского время есть время преодолеваемое: концептуально или «пошагово». В отношении к времени выражается этическая позиция героя: если «я» не принимает мир сплошь детерминированной жизни, оно либо тотально отрицает последнюю — суицидный бунт Ипполита в «Идиоте», либо целиком уходит из мира самоочевидных общих истин во внекаузальную реальность возможных миров (парадоксалисты), либо творчески преодолевает время в личном поступке — в формах игры, эксперимента, мечты, усиленного припоминания на грани реального и ирреального. Овладение временем есть внутренняя задача самостоятельного героя — отсюда его (и автора) особое внимание к измененным формам сознания (припадок, бред, сон, греза), к альтернативной реальности воображения («мечтатели») и опыту символического переживания вечности. Аксиология вечного развернута Достоевским в рамках личной судьбы героя и при полном свете текущего дня: временное и метаисторическое пересекаются в пространстве самосознания героя. В разрывах и просветах физического мира становится возможным непосредственное видение истины, «когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых только грезит сердце» (25, 110). Время бытия насыщено смысловыми проекциями вечного: вечное предельно конкретизовано; в этой связи эксплуатируется поэтика фольклоризма, мифологизма и символа. Чем выше градус временной абстракции, тем отчетливее контур образа (вплоть до избыточного натурализма: см. зооморфно-гротескные символы вечности). Событийный ритм прозы Достоевского почти не знает реально-временной темпоральности. Отвечая состоянию героя, время лихорадочно убыстрено: когда Раскольников поступком убийства «как бы ножницами отрезал себя сам от всех и всего» (6, 90), он выпадает из бытия людей в объятья обеспамятвшего мира. «Иной раз казалось ему, что он уже с месяц лежит; а в другой раз — что все тот же день идет» (6, 92). Эскалация временного ритма, инверсия и параллелизм, сгущение и диффузия, ускорение и замедление становятся мерами бытия и поведения героя, превратившего внешнее обстояние в сценарии внутренней жизни. Соответственно, усложняется и ритм повествования: он приобретает черты музыкального контрапункта и симфонического универсализма — сложно сопряженного многоголосия, где реплика и ответ связаны не отношениями последовательности, а общностью проблемного приоритета. Специфический интерес представляют формы обгона времени, антиципации событий (кн. Мышкин обладает пророческим даром предугадывания событий, он «предчувствует сюжет»), «ложной памяти» (герои-конфиденты при первом свидании «узнают» друг друга — Настасья Филипповна и Мышкин: 8, 89—90), эсхатологического видения (сон Раскольникова о «трихинах»). Наследие Достоевского воспитало в читателе новой эпохи принципиально иную аксиологию времени, открыло ему сложность временных структур и многообразие субъективного опыта временного переживания.

Что касается *пространства* как онтологической категории и предмета философского размышления, то здесь своевременно будет вспомнить рас-

суждения Достоевского о природе неевклидова мира: «Реальный (созданный) мир конечен, невещественный же мир бесконечен. Если б сошлись параллельные линии, кончился бы закон мира сего. Но в бесконечности они сходятся, и бесконечность есть несомненно. Ибо если б не было бесконечности, не было бы и конечности, немислима бы она была. А если есть бесконечность, то есть Бог и мир другой, на иных законах, чем реальный (созданный) мир» (27, 43). Задачей Достоевского-мыслителя стало внутреннее освоение пространства и превращение его в рельеф духовного мира героя. Реальное пространство при этом не исчезает, а нагружается символической значимостью. С одной стороны, актуальными остаются топографические реалии, но, начиная с пространственных антитез высокой степени абстракции (Запад/Россия, цивилизация/культура, среда/почва) и заканчивая конкретными местами действия (площадь, лестница, порог, гостиная, трактир, середина, угол), пространство романного мира уточняет свой словарь символов во все более и более индивидуализируемых акцентах, так что смысловые рамки символа истончаются, знаменуя переход к чисто мыслительным структурам. Если у Гоголя образ реальной дороги, превращаясь в символ русского пути («Русь-Тройка») еще сохраняет автономность обеих трактовок движения, то у Достоевского топосы «одиначества», «встречи», «узнавания», «диалога» и судьбоносного «поступка» изначально и без всяких переходов поданы как сущностные доминанты мирового бытия и как знаки личной судьбы. Пространство включено в горизонт внутреннего видения на правах конструктивного принципа бытия. Самосознание героя формирует символическое пространство и некоторым образом «порождает» его; отсюда — отношение к физическому пространству как призрачному (см. образы Петербурга как «умышленного» города) и как к сырому жизненному материалу, предлежащему пластической формовке и «художнической» организации. Герои создают свои собственные пространственные ниши («всего только угол» Макара Деушкина, «комната-гроб» Раскольникова; см. образы дома, кельи, трактира, церковного двора и пустыни в «Братьях Карамазовых»), на границах которых они контактируют с нишами других. Геометрия мира Достоевского — это область границ, соприкосновений, обособлений и пересечений, в ответственных точках которых происходит общение и спор по поводу последних вопросов. Бытовое пространство измерено скоростью его преодоления, но не в физическом только смысле, а и в «голосовом»: дистанция снята, если герой услышан Другим. У Достоевского — не столько увиденное, сколько услышанное и озвученное пространство; роль ориентиров в нем выполняют не физические линии прямой перспективы и не предметные маркеры-указатели преткновения, ограничения, перекрестка или направления пути, а зов, оглядка и спор. Поэтому самые насыщенные пространства Достоевского — это топосы внутренней речи, самовопросания, исповедания и расщепления сознания героя на контрагентов совестного суда. В его артистическом и многоликом «я» разворачивается внутренний театр яролей; — он и становится основным пространством подлинного обитания личности. Ландшафт сознания героя открыт Другому и другим, что спасает «я» от плена плоского и эгоистически замкнутого пребывания в себе. Художнической и мировоззренческой новацией Достоевского было открытие и утверждение позиции диалогического доверия Другому (Бахтин). Через Другого свершается акция духовного самораскрытия и религиозного катарсиса, чтобы могло состояться не только должное содружество людей, но и

горний богочеловеческий диалог в метапространствах единомножественного Собора всяческих «я» и Творца. Достоевский создал эстетическую топологию незавершенного в истории и незавершимого в бытии существования. В этом — ментально-«овеществленном» — смысле в категории пространства сущность и существование совпадают, потому что мир сознания энергично и даже агрессивно присваивает себе все приоритеты по скульптурированию создаваемой реальности.

Краткую библиографию исследований пространственно-временной образности у Достоевского см. Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник / Ред. Г. К. Щенников. Челябинск, 1997. С. 76, 111.

В. Л. Комарович

Новые проблемы изучения Достоевского. 1925—1930. Ч. 2
<фрагмент>

Печатается по изданию: М. М. Бахтин в зеркале критики. М., 1995. С. 74—83 / Пер. с нем. и публ. В. Л. Махлина. Впервые: *Komarovic V. Neue Probleme der Dostojewskij-Forschung 1925—1930. Teil 2 // Ztschr. für slavische Philologie. Leipzig, 1934. Bd. 11, 1/2. S. 227—234.*

Комарович Леонид Васильевич (1894—1942) — литературовед.

В «Ленинградской правде» за полгода до ареста Бахтина был опубликован фельетон братьев Тур о двух философско-религиозных кружках — «Космической Академии наук» и «Братстве Серафима Саровского». По этому делу был привлечен и Л. В. Комарович. См.: *Дувакин*, 149—150, 307—308.

С работами Л. В. Комаровича, в частности, со статьей о «Подростке» (*Комарович В. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Ред. А. С. Долинина. М.; Л., 1924. Сб. 2. С. 31—68*) Бахтин был знаком и полемизировал с ним (*ПтД*, 1929, 32, 34).

¹ См.: *Попов П. С. «Я» и «оно» в творчестве Достоевского. М., 1928. С. 217—275.*

² *habitus* — здесь: образ мыслей (*лат.*).

³ Цитируется статья С. А. Аскольдова-Алексеева «Психология характеров у Достоевского» (*Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы / Ред. А. С. Долинин. М.: Л., 1924. Сб. 2. С. 24*).

⁴ См. замечание комментатора републикуемого источника: «Для Комаровича катастрофа — это “результат”, завершающий и разрешающий смысловое напряжение романа. Для Бахтина катастрофа, скорее, абортивна по отношению к событию, она ничего существенно не завершает, только прекращает (на время) данный сюжет, в котором раскрылся незавершимый изнутри смысл события. Ср. “Проблема катастрофы. Катастрофа не есть завершение. Это кульминация в столкновении и борьбе точек зрения (равноправных сознаний с их мирами). Катастрофа не дает им разрешения, а, напротив, раскрывает их неразрешимость в земных условиях, она сметает их все, не разрешив. Катастрофа противоположна триумфу и апофеозу. По существу, она лишена и элементов катарсиса» (*Э*, 323—324) (*Указ. соч. С. 92*).

Д. И. Чижевский

Новые книги о Достоевском
<фрагмент>

Печатается по первопубликации: Новый журнал. Нью-Йорк, 1965. Т. 81. С. 282—284. Обзор Д. И. Чижевского включает также оценку книг А. С. Долинина «Последние романы Достоевского» (М.; Л., 1963); упомянута и книжка Я. С. Голосовкера «Достоевский и Кант» (М., 1964). Впервые этот текст был перепечатан О. Е. Осовским в сб. «Бахтинский сб.—II» (М., 1991. С. 383—385).

Чижевский Дмитро (Дмитрий) Иванович (1894—1977) — русско-украинский историк, философ, литературовед-славист.

См. его работы о Достоевском: Масарик и Достоевский // Центральная Европа. Прага, 1931. № 2. С. 87—92; К проблеме бессмертия у Достоевского (Страхов—Достоевский—Ницше) // Жизнь и смерть. Сб. памяти Н. И. Осипова / Ред. А. Л. Бема и др. Прага, 1936. С. 26—40; Шиллер в России // Новый журнал. Нью-Йорк, 1956. № 45. С. 109—135.

¹ *Трубецкой Николай Сергеевич* (1890—1938) — русский историк и мыслитель, евразиец; один из крупнейших славистов Зарубежья. См. некролог Д. И. Чижевского (Современные записки. Париж, 1938. Т. 8. С. 335—342). Библиографию трудов см.: *Пашуто В. Т.* Русские историки-эмигранты в Европе. М., 1992. С. 176. См.: *Трубецкой Н. С.* О двух романах Достоевского («Преступление и наказание» и «Бесы») // Новый журнал. Нью-Йорк, 1960. № 60. С. 116—137 (со ссылкой на книгу М. Бахтина); Ранний Достоевский // Там же. 1960. № 61. С. 124—146; О втором периоде творчества Достоевского // Там же. 1964. № 77. С. 258—274; О методах изучения Достоевского // Там же. 1957. № 48. С. 109—121; Творчество Достоевского перед каторгой // Там же. 1964. № 78. С. 258—274; Достоевский и А. П. Философов / Публ. С. В. Белова // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1973, ноябрь; Об искушении Христа в пустыне и Достоевском // Вече. Мюнхен, 1983. № 3. С. 93—103.

См.: «Очевидное воздействие концепции М. М. Бахтина испытал и Николай Сергеевич Трубецкой, что, по вполне убедительному свидетельству В. В. Виноградова, нашло непосредственное отражение в университетском курсе лекций о творчестве Достоевского, опубликованном в виде книги «Достоевский как художник» (Париж, 1939) <Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 30—32. — К. И.> // *Осовский О. Е.* Страницы из истории восприятия «Проблем творчества Достоевского» русской эмиграцией первой волны (Бахтинский сб.—II. Саранск, 2000. С. 123). Ранее из всех Трубецких только Евгений Николаевич был однажды упомянут рядом с Бахтиным: *Тамарченко Н. Д.* Проблема автора и героя и спор о богочеловечестве (М. М. Бахтин, Е. Н. Трубецкой, Вл. С. Соловьев) // Бахтинские чтения—2. Витебск, 1998. С. 105—130).

² Термин «просвещенство» В. Зеньковский применял для характеристики мировоззрения В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского и Д. И. Писарева. См.: *Зеньковский В. В.* История русской философии: В 2 т. 2-е изд. Париж, 1989. Т. 1. С. 275, 342—344.

Ю. Кристева

Бахтин, слово, диалог и роман

Печатается по источнику: Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 4. С. 5—240. Впервые: Critique. 1967. Т. 23. № 239. P. 438—465. Перевод с франц. Г. К. Косикова.

Юлия Кристева — французская исследовательница речи и типов дискурса, специфики словесного искусства, семиотик-постструктуралист. Работает в Париже, в Коледж де Франс. Усилиями Ю. Кристевой и Ц. Тодорова идеи Бахтина получили широкое распространение на Европейском континенте. Характеристику взглядов Ю. Кристевой советский читатель впервые увидел в книге Н. С. Автономовой «Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках (Критический анализ концепций французского структурализма)» (М., 1977. С. 158—191).

¹ Термины описания процессов развертывания высказывания (во французской семиотической традиции) см.: *Греймас А. Ж., Куртэ Ж.* Семиотика. Объяснительный словарь теории языка / Пер. с франц. // Семиотика. М., 1983.

² Ю. Кристева имеет в виду статьи Б. М. Эйхенбаума «Иллюзия сказа» (1918) и «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1918). См.: *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 152—156; 171—195.

³ Намеренно или нет, но Ю. Кристева путает понятие внутренней речи с ее литературными образами в формах «внутреннего монолога». В генетико-антропологическом плане см.: *Поршнев Б. Ф.* О начале человеческой истории (Проблемы палеопсихологии). М., 1974.

С другой стороны, Ю. Кристевой осталась неизвестной статья Бахтина «Слово в жизни и слово в поэзии» (1926), где на проблеме интонации раскрываются понятия устной речи и речи изображенной, а также развивается концепция слова — «как бы «сценария» некоторого события» (Бахтин под Маской. Статьи Круга Бахтина. М., 1996. Вып. 5 (1). С. 75). См. также трактат «Автор и герой в эстетической деятельности» (*Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 9—14). См.: *Левинская Г. С.* К теории интонации М. М. Бахтина // Филолог. науки. М., 1994. № 1. С. 39—48.

⁴ См.: *Соссюр Фердинанд де.* Труды по языкознанию. М., 1997. С. 639—647.

⁵ ...*сугубо карикатурный смысл.* — Это отношение к карнавалу как форме коллективного поведения, репрезентирующего себя в «телах террора» стало всеобщим поветрием, на что теория Бахтина, в силу ее концептуальной «амбивалентности», дает серьезные основания. См.: *Рыклин М. К.* Тела террора // Вопросы литературы. М., 1992. № 1. С. 130—147. «Терротологические» трактовки карнавала усилились в связи с публикацией покойным В. Н. Турбиным устной реплики Бахтина: «И Евангелие — карнавал» (*Турбин В. Н.* Карнавал: Религия, политика, теософия // Бахтинский сборник — I. М., 1991. С. 6—29). Ср. характерную реплику петербургского поэта и философа-эссеиста В. Б. Кривулина (1944—2001) об отрицании Эйзенштейном и Бахтиным «суверенности и самодостаточности человека» в рецензии на книгу А. Эткинда «Эрос невозможного» (СПб., 1994): «Тоска по примитивному нерасчленимому бытию, по карнавалу, где личность — только роль,

маска, хохочуще-рыдающая пустота, не смысл, но лишь чистая возможность заполнения смыслом, не тело, но меняющиеся местами “верх” и “низ” — вот чего нам не преодолеть до тех пор, пока мы остаемся замороженными наследниками “массовой” эстетики Эйзенштейна и “соборной” этики Бахтина. Достаточно выйти сегодня на улицу, чтобы лицом к лицу столкнуться с этим карнавалом, где полярная, почти игровая перемена социальных знаков и эмблем может рассматриваться как инсценированная пародия на некоторые страницы “Творчества Франсуа Рабле”» (*Кривулин В. Б.* «Русский акцент» в психоанализе // *Russian studies*. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1995. № 1 (2). С. 449).

⁶ *пермутация* — смена, перемена (*лат.* — *permutare*).

⁷ *Ницше упрекал Платона за пренебрежительное отношение к дионисийской трагедии...* — В раннем трактате «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру» (1872) Ницше, скорее, имеет в виду Сократа, а не Платона. В Греции «оптимистическая диалектика гонит бичом своих силлогизмов *музыку* из трагедии, т. е. разрушает существо трагедии, которое может быть толкуемо исключительно как манифестация и явление в образах дионисических состояний, как видимая символизация музыки, как мир грез дионисического опьянения.

Если, таким образом, мы принуждены допустить некоторую антидионисическую тенденцию, действовавшую еще до Сократа и получившую в лице его лишь неслыханно величественное выражение, то нам не следует бояться вопроса — на что указывает такое явление, как Сократ; на таковое явление мы ведь не можем смотреть только как на разлагающую, отрицательную силу, раз имеем перед собой диалоги Платона» (*Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 111—112). См., однако: «<...>Греки вообще не могли выносить индивидов на трагической сцене. И действительно, их чувство было, по-видимому, таково; да и вообще это платоновское различие и оценка “идеи” в ее противоположности к “идолу”, к отображению, коренится в глубочайшем существе эллинизма. Если мы вздуемаем воспользоваться терминологией Платона, то о трагических образах эллинской сцены можно было сказать приблизительно следующее: единственный действительно реальный Дионис является во множественности образом, под маской борющегося героя, как бы запутанный в сети индивидуальной воли. И как только этот являющийся бог начинает говорить и действовать, он получает сходство с заблуждающимся, стремящимся, страдающим индивидом, а то, что он вообще *является* с такой эпической определенностью и отчетливостью, есть результат воздействия толкователя снов — Аполлона, истолковывающего хору его дионисическое состояние через средство указанного символического явления. В действительности же герой сцены есть сам страдающий Дионис мистерий, тот на себе испытывающий страдания индивидуации бог, о котором чудесные мифы рассказывают, что мальчиком он был разорван на куски титатами и в этом состоянии ныне чтится как Загрей; при этом намекается, что это раздробление, представляющее дионисическое *страдание* по существу, подобно превращению в воздух, воду, землю и огонь, что следовательно мы должны рассматривать состояние индивидуации как источник и первооснову всякого страдания, как нечто само по себе достойное осуждения. Из улыбки этого Диониса возникли олимпийские боги, из слез его — люди» (Там же. С. 93—94).

⁸ ...выводит личность из игры. — Если говорить о невключенности смерти в состав игровой жизни как универсальной (и неальтернативной) формы существования в античном смысле, то Ю. Кристева вряд ли права. От «играющего мальчика» Геркалита до образов людей — живых игрушек Плотина античная мысль движется в русле не только общемировой рефлексии, вроде «все — игра», но в уточненном контексте: «игра — это все». См.: Тахо-Годи А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова. М., 1973. С. 306—314. Что же касается бахтинского отношения к игре как мировоззренческой категории, то в целом оно было крайне осторожным.

В. Н. Топоров

Поэтика Достоевского и архаические схемы
мифологического мышления

Печатается по первопубликации: Проблемы поэтики и истории литературы. Сб. статей к 75-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности Михаила Михайловича Бахтина. Саранск, 1973. С. 91—109. В значительно расширенном варианте статья с посвящением М. М. Бахтину вошла в сборник трудов В. Н. Топорова «Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное» (М., 1995. С. 193—258).

Топоров Владимир Николаевич — широко известный исследователь мировой и отечественной мифологии, культуры и литературы; индолог и буддолог; семиотик, специалист в области сравнительного языкознания и структурно-типологических исследований; доктор филологических наук, академик; трудится в Институте славяноведения и балканистики Академии наук (Москва), член ряда иностранных академий.

¹ *Das Selbst* — сам, само собой (нем.).

² ...ср. П. Н. Анциферов... — мифологемы Петербурга Достоевского Павел Николаевич Анциферов (1889—1958) анализирует в трудах: Душа Петербурга. Пб., 1922 (Л., 1990); Петербург Достоевского. Пб., 1923; Быль и миф Петербурга. Пб., 1924; Город как выразитель сменяющихся культур. Л., 1926; Из дум о былом. Воспоминания. М., 1992. Фрагменты и перепечатки петербургологических штудий Анциферова см. в сб.: «Непостижимый Город...» Л., 1991; Москва/Петербург. Диалог культур в истории национального самосознания. Антология. СПб., 2000.

Основные работы В. Н. Топорова по истории «петербургского текста» см.: Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.

³ *Главный ведийский ритуал...* — аспектологию и библиографию вопроса см.: Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки // Литература и культура Древней Индии. М., 1970. С. 36—88; Топоров В. Н. Ведийская мифология // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 220—226.

Вяч. Вс. Иванов

Значение идей М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге
для современной семиотики

Печатается по первопубликации: Семиотика. Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. VIII (Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 308). С. 5—44. Перепечатку см.: Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1996. № 3. С. 5—57 (к републикации автор добавил «Послесловие»: С. 59—67).

Иванов Вячеслав Всеволодович — филолог, академик РАН, широко известный лингвист-семиотик, исследователь мировой мифологии и культуры, сотрудник ряда научных центров страны (Институт славяноведения и балканистики РАН, МГУ и др.) и зарубежных сообществ. В конце 1996 г. Вяч. Вс. Иванов отвечал на анкетные вопросы редакции журнала «Диалог. Карнавал. Хронотоп» — «В какой мере Вы считаете карнавальную концепцию убедительной и верной, соответствующей позднейшим данным гуманитарных наук? Кто из последователей и оппонентов Бахтина сделал, как Вам представляется, особенно много для ее усовершенствования или уточнения?» Ответ был таким: «Я думаю, что значение работы все усиливается. По сходному пути шли многие исследователи средневековой культуры, Хейзинга и Жак ле Гофф: кстати, его точка зрения гораздо ближе бахтинской, чем соображения наших отечественных последователей или эпигонов школы *Анналов*. Ле Гофф называет фольклорной ту струю, которая у Бахтина — карнавальная или смеховая, но это скорее терминологическое различие. Я нахожу особенно много сходства с бахтинскими идеями в гениальной статье Романа Якобсона “Medieval Mock Mystery” (“Средневековая смеховая мистерия”). Якобсон изучает старочешский гротескный текст театрализованного представления, в котором евангельские мотивы (Воскрешение Лазаря) пародируются самым беспардонным образом, соотносятся с современной автору рекламой аптечных изделий и т. п. Я говорил Бахтину о поразительном сходстве этой статьи с его книгой, и он этим заинтересовался. Интересно, что Якобсон ссылается на несколько русских публикаций того времени. Карнавальная тема в то время занимает многих: фольклористов, как Пропп, который в старости вернется к теории комического, специалистов по классической древности: Шкловский в этой связи правильно вспомнил об Андриане Пиотровском, сыне Ф. Зелинского, столько значившего для Бахтина. Если можно говорить о целом предструктуральном направлении в нашей науке 30-х гг., то для него тема карнавала окажется одной из главных. Из писавших на эту тему на Западе и в Америке, я кроме Лича, особенно бы отметил Тернера, который в последних предсмертных работах упомянул Бахтина и его книгу о Рабле. У книги Бахтина много последователей и продолжателей, в каждом исследовании есть некоторые интересные наблюдения, но я пока не вижу настолько же значительного шага в этом направлении» (<Ответы Вяч. Вс. Иванова на анкету журнала «Диалог. Карнавал. Хронотоп» по поводу книги Бахтина о Рабле> // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. № 1. С. 5—7).

¹ В последнее время он мог наблюдать само время, потому что оно не падало к нему в объятия, чтобы он мог его задержать, не вставало ему на

пути, чтобы его переубедить, но он трактовал его как исключительно современную картину бесконечного процесса, частично процесса Бога, который хранится в нашем внутреннем мире (нем.).

К. Томсон

Диалогическая поэтика Бахтина

Печатается по изданию: Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994. № 1. С. 63—69 / Пер. А. Махова и Г. Шелогуровой. Впервые: Russian Literature. 1989. № 26.

Клайв Томсон — канадский критик, переводчик, исследователь творчества М. Бахтина (Университет Лондон/Атланта, Канада).

III

СУДЬБА ИДЕЙ: КАРНАВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Стенограмма заседания Ученого совета Института мировой литературы им. А. М. Горького. Защита диссертации тов. Бахтиным на тему «Рабле в истории реализма» 15 ноября 1946 г.

Печатается по первопубликации, осуществленной Н. А. Паньковым: Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 2/3. С. 55—102.

Предыстория и перипетии защитной и постзащитной ситуации освещены Н. А. Паньковым в сопроводительной статье (*Паньков Н. А.* «От хода этого дела зависит наше дальнейшее...» (Защита диссертации М. М. Бахтиным как реальное событие, высокая драма и научная комедия) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 2/3. С. 29—54), а также в его обмене репликами с другим автором (*Алпатов В. М.* Заметки на полях стенограммы защиты диссертации М. М. Бахтиным // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. № 1. С. 70—97; *Паньков Н. А.* «Но мы Истории не пишем...» Несколько соображений о специфике биографического жанра // Там же. С. 98—139).

¹ ...тезисы... — Тезисы диссертации опубликованы в «Приложении 1» (Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 2/3. С. 103—112).

² ...«Гиппократов роман», «Клементины»... — О «Гиппократовом романе Бахтин пишет в своей книге: «Этот роман входил в число приложений к «Гиппократову сборнику». Это первый европейский роман в письмах, первый роман, имеющий своим героем идеолога (Демокрита), и, наконец, первый роман, разрабатывающий «маниакальную тематику» (безумие смеющегося Демокрита)» (Т, 1990, 399). «Клементины» — «произведение раннехристианской агиографической литературы, близкое к литературным формам агиографического романа. Основу сюжета «Клементин» составляют странствия апостола Петра и его ученика Клементя. <...> В основном это произведение построено на сюжетах из мирской жизни» // Словарь Антич-

ности / Пер. с нем. М., 1989. С. 272 (название здесь приводится в несколько другом виде — «Климентины»)» (прим. Н. А. Панькова). Добавим указание на обстоятельную статью А. Успенского «Климентины» в кн.: Христианство. Энциклопедический словарь. М., 1993. Т. 1. А–К. С. 769—772.

³ В августе 1946 г. Е. В. Тарле писал Бахтину: «Очень рад был узнать из Вашего письма, что Вы собираетесь со временем снова приняться за Федора Михайловича. Если будете работать не в хронологическом порядке, — разберите “Бобок”. Это замечательнейшая, мефистофельская вещь, — и никто решительно ее не касался, — и поскорее напечатайте, чтобы я успел ее прочесть, раньше, чем стану материалом для подобных беллетристических произведений. И ведь Достоевский писал это за 6 лет до своей собственной смерти, и уже больной, — и эта вещица никак не увязывается у него ни с чем решительно. Для историка литературы и критика большой простор». С. Г. Бочаров, опубликовавший этот фрагмент письма Тарле, добавляет по данному поводу: «Во втором издании книги, вышедшей в 1963 г., Бахтин выполнил пожелание Тарле и разобрал “Бобок”, но Тарле это прочесть уже не успел» (Бочаров С. Г. Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 84). Но, вероятно, Бахтин испытывал пристальный интерес к этому произведению и «по собственной инициативе». Причины этого процесса раскрываются в стенограмме защиты» (прим. Н. А. Панькова).

⁴ См.: *Фортунатов А. А.* К вопросу о судьбе латинской образованности в варварских королевствах (По трактатам Вергилия Марона Грамматика) // Средние века. М.; Л., 1936. Вып. 2. С. 113—134. В статье рассматриваются трактаты по латинской грамматике, приписываемые некоему преподавателю латыни, который взял на себя имя Вергилий Марон Грамматик. По мнению А. А. Фортунатова, псевдо-Вергилий жил в Южной Галлии примерно в конце V или в начале VI в., и его трактаты отражают «критический, переломный момент школы. Это уже не типичная риторско-грамматическая школа времен Авсония. Но это и не церковная школа времен раннего Средневековья, представленная позднее Бедой, Алкуином и т. д. Перед нами момент разложения старой римской школы» (С. 128). В связи с этим «вся грамматика псевдо-Вергилия <...> наполнена контрверсами и сопоставлениями разных мнений. Ни одного твердого положения: все пересматривается, обо всем спорят» (С. 129). Одним из таких спорных положений является тезис Вергилия о том, что латынь распадается на 12 родов, разновидностей: «общеупотребительная», «умственная», «переревернутая», «возвышенная» и проч. (Фортунатов склонен считать их разными говорами, по-разному искажающими литературный язык). Поскольку круг грамматиков был довольно узок, то многие из них находились в родстве и передавали профессию по наследству. Нередко поэтому учитель обращался к ученику в звательном падеже, называя его сыном (С. 127). Бахтин определяет статью Фортунатова как «замечательную по материалу», но с трактовкой этого материала не соглашается. В его трактовке «Вергилий Марон грамматический» — это полупародийный ученый трактат по латинской грамматике и одновременно пародия на школьную премудрость и научные методы раннего Средневековья» (Т, 1990, 19) (прим. Н. А. Панькова). См. также в бахтинских «Лекциях по истории зарубежной литературы. Античность и Средние века» (Саранск, 1999. С. 38).

⁵ ...социально-философская гуманистическая концепция... — Упрек, адресованный Бахтину в том, что в диссертации не представлен Рабле-гуманист, нужно понять в контекстах специфического марксистского наполнения термина «гуманизм» применительно к допролетарской литературе. В соответствии с этим контекстом «гуманистическим» считалось искусство, ориентированное на сатиру и критику нравов феодального и капиталистического обществ. Бахтин не считал сатиру ни типом пафоса, ни особым достоинством гуманизма как жизненной позиции, но скорее, полагал ее в составе жанрового признака (так, он говорит о «Клементинах» как о романной «форме сатиры»).

Об «общественной полезности сатиры Рабле» говорит проф. А. А. Смирнов, «великаном сатиры» называет его проф. И. М. Нусинов. Е. Я. Домбровская отметит: «У вас нет ничего о том, что Рабле — сатирик»

О гуманизме также твердят все. Проф. Н. К. Пиксанов: «Мощная стихия гуманизма <...> это вас не интересует»; Е. Я. Домбровская: «Рабле-гуманиста у вас не осталось»; «у вас нет связи с гуманизмом, идет отрицание сатиры». В последней реплике «сатира» и «гуманизм» окончательно приравнены. Эта традиция приравнивания сохранилась надолго (классический пример — книга Я. Э. Эльсберга «Вопросы теории сатиры» <М., 1957> и дошла до наших дней (см.: *Николаев Д.* Сатира Гоголя. М., 1984).

См. библиографию к статье Л. Денисовой «Гуманизм» (Философская Энциклопедия: В 5 т. М., 1960. Т. 1. С. 417), а для контраста: *Федотов Г. П.* О гуманизме Пушкина // Пушкин в русской философской критике XIX — нач. XX вв. М., 1990; *Франк С. Л.* Достоевский и кризис гуманизма // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 гг. М., 1990; *Леви-Стросс К.* Три вида гуманизма // Ежегодник Философского общества СССР. 1987—1988. М., 1989. Историю понятия см., в частности: *Исупов К. Г.* Исторические уроки гуманизма // Диалоги о гуманизме. СПб., 1992.

⁶ Барон «знает, что сын по самой своей природе есть тот, кто будет жить после него и будет владеть его добром, т. е. убийца и вор» — В цитации Нусиновым эти соображения Бахтина связаны с трактовкой им темы убийства сына и мотива отцеубийства, а более широко — с историей русского Эдипа и с содержанием в контексте мировоззрения Бахтина эксплицитно невыраженного термина «преступное состояние мира». См.: *СС-5*, 1996. С. 85—86, 133, 346, 359, 363, 376. См.: *Исупов К. Г.* «Преступное состояние мира» // Бахтинский сб.—IV. Саранск, 2000. С. 88—93.

⁷ ...эвд... сатира... — недописанное стенографисткой словосочетание может быть прочитано как «эвклидова сатира» (Эвклид поставлен в ряд мастеров сократического диалога — *Пнд*, 1972, 183); как имя мениппеиной разновидности экспериментирующей фантастики, представленной «Энди-мионом» Варрона (*Пнд*, 1972, 196) и его же «Эвменидами» (*Пнд*, 1972, 197).

На защите не был зачитан короткий отзыв Б. В. Томашевского, участие которого в этих сценах не слишком понятно. Имя Б. В. Томашевского (1890—1957) связано в сознании современников, в основном, с пушкиноведческими штудиями (их прижизненный список, опубликованный в сб. «Пушкин. Исследования и материалы» (М; Л., 1960. Т. III. С. 23—36), составил 205 названий). Зарубежные литературы Борис Викторович знал не понаслышке: он изучал французскую литературу, учась в Льежском университете в Бельгии (1908—1912), который выдал ему диплом инженера-

электрика, и слушая лекции в Сорбонне. С Францией связана вся публикаторская судьба ученого: он начал со статьи о поэзии XVIII в. во Франции (Аполлон, 1915) и по смерти оставил в письменном столе книгу «Пушкин и Франция». Она была издана в 1960 г.

Отзыв Б. В. Томашевского, как выяснил Н. А. Паньков, был затребован редакцией «Художественной литературы» в процессе подготовки к печати книги Бахтина о Ф. Рабле; так что отзыв о *диссертации* превратился во внутреннюю рецензию на рукопись *книги*.

Приводим текст отзыва, не зачитанного на защите, по архивной публикации Н. А. Панькова (Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 2/3. С. 118—119).

«Отзыв о книге М. М. Бахтина “Рабле”.

Исследование Бахтина представляет собою солидный научный труд объемом в 25 печ. листов. Это — историко-филологическое исследование романа Рабле с точки зрения тех традиций, в атмосфере которых создано это произведение.

Предметом исследования являются судьбы пародийного реализма и традиции смеха в средневековой литературе и в эпоху Ренессанса. Автор убедительно доказывает, что тот комплекс представлений и мотивов, из которого слагаются элементы реалистического стиля, вовсе не является продуктом буржуазного сознания, и в частности ренессансная традиция реализма, ренессансный юмор восходят к иным началам, гораздо более демократического происхождения, чем позднейшая реалистическая литература. В основе раблезианских образов лежит традиция готического реализма, которую автор прослеживает начиная с явлений античного мира и особенно останавливаясь на позднем средневековье. В основе “готического реализма” лежат народно-праздничные (карнавальные) формы и стихийно-материалистическое мировоззрение. Представления о смерти и рождении, о высоком и низком, о телесном и космическом, отражаются в праздничном смехе народного коллектива, в площадных зрелищах, в пиршественных образах, в ярмарочных зазываниях, в различных проявлениях жизни народа в его труде и отдыхе. Гротескные образы, в которых соединяются элементы гиперболического смеха с грандиозно-безобразным, где мудрость смешана с предельным цинизмом, получают свое историческое истолкование в свете народной жизни, народных чаяний и народных форм внешнего их проявления.

Автору хорошо знакома многоязычная литература вопроса. Он хорошо ориентирован в трудах исследователей творчества и жизни Рабле, хорошо знаком с литературой XVI века, с идеологическими течениями в среде современников Рабле, отлично знает традицию готического реализма по документам, фольклорным записям, исследованиям. Его интерпретации всегда хорошо подкреплены историческими параллелями и справками. В тех случаях, когда, по первому впечатлению, читателю кажется, что безобидным формам юмора он насильственно придает значение глубоко философского характера, по мере углубления в приводимый в книге материал невольно приходится согласиться с автором и, оставляя нашу современную психологию восприятия, примерить образы Рабле к психологии его современников и предшественников.

Одной из особенностей юмора Рабле является его неудержимо наивный цинизм. Обилие образов и откровенных формул, связанных с рождением и зачатием, поглощением пищи и экскрементами, широкое использование

площадной брани делают непереводаемыми произведения Рабле. Никакие формы письменной речи не в состоянии пристойно передать неудержимого “сквернословия” автора. К этой теме М. Бахтин подходит со всем объективизмом и бесстрашием филолога и историка. В общей системе народного мировоззрения эпохи “готического реализма” эти элементы составляют едва не основную часть. Моральные запреты, вытеснившие эти выражения и эти темы в область “циническую”, “грязную” и “отвратительную”, являются продуктом позднейших оценок, по традиции воспринятых нами. Поэтому нельзя скрывать, что откровенность и даже непристойность изучаемого материала может оттолкнуть неподготовленного читателя. Но элемент этот совершенно неустраним из всякого серьезного исследования Рабле. Достаточно вспомнить один диалог, в котором непристойное слово повторено 300 раз с разными эпитетами. Было бы ханжеством, недостойным научного исследования, все попытки завуалировать эти темы и эти выражения.

Серьезность автора в изучении данных вопросов освобождает его от всяких упреков по данному поводу. Но, с другой стороны, это придает книге характер филологического труда на уровне академического исследования, а не популяризаторского изложения.

Взгляды автора смелы и оригинальны. Они слагаются в цельную систему интерпретации произведения Рабле. В заключительной части автор показывает, насколько его выводы значительны и по отношению к поздним явлениям литературы (в частности, к Гоголю).

Знакомство с трудом М. Бахтина необходимо всякому, кто хочет серьезно, с исторической объективностью понять и изучить творчество Рабле и явления его эпохи. Можно быть уверенным, что на Западе, особенно во Франции, книга привлечет к себе внимание и произведет впечатление в компетентных кругах. Рабле — неисчерпаемая тема исследований, и во Франции создавалась своеобразная отрасль литературоведения вокруг Рабле, несколько напоминающая наше пушкиноведение. Нет сомнения, что для «раблезианцев» появление этой книги будет огромным событием. Но значение его, как видно уже из приведенного выше обзора проблем, освещенных автором, значительно шире монографического изучения Рабле. Это серьезный труд, посвященный традиции демократической струи в литературе и искусстве, народным формам реалистического стиля в мировой литературе.

Книга во всяком случае заслуживает печати.

Б. Томашевский.
XII. 44 г.»

Решающее значение для судьбы диссертации М. М. Бахтина и получения ученой степени ее автором имел отзыв Михаила Павловича Алексеева (1896—1981), академика (с 1958 г.), комментатора тома «Избранных статей» А. Н. Веселовского (Л., 1939), в составе которого находится статья «Рабле и его роман. Опыт генетического объяснения». Приводим текст отзыва целиком по первой публикации Н. А. Панькова (Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999. № 2. С. 57—61).

«Отзыв о диссертации М. М. Бахтина “Франсуа Рабле в истории реализма”.

Работа М. М. Бахтина под вышеуказанным заглавием, с моей точки зрения, представляет собою необычное, исключительное явление нашей научной литературы. По смелости, свежести и оригинальности своих идей,

по плодотворности своих результатов, по тонкости своего анализа и по многим своим другим, поистине превосходным качествам это исследование резко выделяется из всех тех докторских диссертаций последнего десятилетия, с которыми мне удалось ознакомиться в рукописях или из публичных отзывов. Диссертацию М. М. Бахтина я не могу назвать иначе, как работой *выдающейся*, которая, в случае своего издания, не сможет не стать настоящим событием в истории изучения литературы средних веков и Возрождения. Мало того, что она создана почти на пустом месте, что автор почти не имеет предшественников, открывая в творчестве Рабле такие стороны, которые либо не служили еще предметом внимания, либо истолкованы были превратно и ошибочно; мало того, что для своего исследования автор избрал одного из труднейших писателей мировой литературы, требовавшего исключительной и многосторонней подготовки: уже эти обстоятельства, взятые сами по себе, должны были бы заставить отнестись с полным уважением к его труду. Однако в данном случае важнее всего то, что автор, по-видимому, нашел правильный путь к решению “загадки” творчества Рабле, что его работа сумела обосновать с полной силой доказательности новый метод истолкования огромной цепи литературных фактов, в центре которой стоит роман Рабле, и что, таким образом, исследование М. М. Бахтина имеет значение научного открытия. Если согласиться с автором, что творчество Рабле бросает “обратный” свет на многовековой предшествующий период европейского культурного развития в его наименее изученных аспектах (а возразить ему что-либо по этому поводу было бы трудным и ненужным делом), то тем самым работа его приобретает значение труда, выходящего далеко за пределы истолкования творчества одного, хотя бы и “трудного” писателя. И в самом деле, работа ставит и решает много важнейших теоретических вопросов с полной методологической ясностью и в необычайно широких рамках исторической перспективы. Не говорю уже о том, что чтение работы доставляет истинное наслаждение. Каждая ее страница есть зрелый плод самостоятельной мысли, в ней нет готовых суждений, механически переносимых из чужих трудов; вся она противостоит всяческой банальности и трафарету, прокладывая собственные пути; замечательная эрудиция автора не препятствует, как это нередко бывает, ни оригинальности взглядов, ни изяществу построения объемистого труда, в котором нигде не чувствуется ни незавершенности, ни вялости изложения, ни утомления. Повторяю, что, с моей точки зрения, исследование М. М. Бахтина является работой выдающейся.

В книге 8 глав, изложенных на 673 машинописных страницах. Задачу, стоявшую перед ним, автор весьма скромно <с>формулировал в следующих словах: “попытаться набросать основные черты историко-систематической характеристики того типа реализма, который представлен в творчестве Рабле” (с. 150). Полагаю, что эта попытка может считаться вполне удавшейся и что работа дает больше того, что она обещает. Исходя из того, что роман Рабле должен стать “ключом к мало изученным и плохо понятым грандиозным сокровищам народного реализма”, автор попытался, исходя, с одной стороны, из анализа романа Рабле, а, с другой — из народно-фольклорной традиции средневековья (известной нам мало и <ре>конструируемой с помощью того же романа Рабле), найти общие для них элементы и тем самым вскрыл обратную сторону, так сказать, “официального средневековья”, той гротескной, народно-праздничной концепции мира и жизни, ко-

торая противостояла феодально-церковному гнету и таила в себе зародыши Возрождения. Анализируя в отдельных главах своей работы “площадное слово в романе Рабле”, “пиршественные образы”, “гротескные образы тела”, “образ и слово в романе Рабле” и т. д., автор получил возможность истолковать то жизнерадостное, трезво-реалистическое, проникнутое стихийным материализмом мировоззрение и искусство народных масс в период средневековья, которое разнообразно проявляло себя в народных празднествах, в шутовстве, в сатире, в играх, забавах, в произведениях искусства “низших жанров” и т. д. Нечего и говорить, почему все ряды этих явлений столь хорошо изучены и превратно истолкованы в трудах о средневековой культуре: все эти явления “народного смехового творчества”, по терминологии автора, как и роман Рабле, “требуют для своего понимания коренной перестройки нашего художественно-идеологического восприятия, требуют уменьять отрешиться от многих глубоко укоренившихся требований нашего литературного вкуса, пересмотра многих понятий” (с. 3—4) и т. д.; главная же причина непонимания исследователями всех указанных, глубоко закономерных, процессов средневековой культуры — в продолжающемся на Западе влиянии “церковного” понимания этой культуры, противостоять которому может только советский ученый, стоящий на позициях научно-материалистического мировоззрения и методологии. Изучение средневекового шутовства, в его порою “цинических”, с точки зрения современной буржуазной морали, формах, долгое время считалось “неприличным” и “недостойным” делом, в особенности когда оно касалось изнанки средневековой религиозности, “материально-телесного содержания жизни” средневекового человека. Автор рецензируемой работы не только категорически порывает с этой традицией, но смело, ярко, талантливо утверждает принципиально-важное значение для понимания эпохи и этого народного мировоззрения, и порожденных им явлений искусства, фольклора, обрядности и т. д. Более того, автор делает одно весьма важное с методологической точки зрения наблюдение, что присущее фольклорно-средневековому реализму (к которому примыкает и который в значительной степени завершает творчество Рабле) “снижение путем перевода в материально-телесный план” не является самоцелью, но отличается как бы двузначностью: оно, по словам автора, “имеет не только уничтожающее, отрицающее значение, но и положительное, возрождающее: оно амбивалентно, оно отрицает и утверждает одновременно” (с. 17). Если эта “двузначность” не является случайным признаком, но составляет органическое свойство системы в целом, то становится вполне понятным и вполне объяснимым, почему творчество Рабле, опираясь на эту средневековую систему, могло стать одним из важнейших памятников ренессанской культуры. Крепко связывая искусство Рабле с фольклорно-средневековым реализмом, с традициями народного “неофициального” средневековья, автор вместе с тем открывает нам много новых возможностей для аналогичного истолкования средневековых “реликтов” в творчестве таких писателей Возрождения, как Боккаччо, Сервантес, Шекспир и многие другие или, лучше сказать, крепкой связи этих писателей с народным искусством, постепенно, но неизменно подготовлявшим самый Ренессанс. Таков один из важнейших итогов исследования М. М. Бахтина. Другим, не менее важным результатом работы является утверждение, что без учета специфических особенностей творчества Рабле и тех народно-реалистических тра-

диций, которые он представляет, “невозможна сколько-нибудь продуктивная и глубокая история ни истории, ни теории реализма”.

Значение работы, с моей точки зрения, настолько велико и несомненно, что она не вызывает охоты указывать на спорные утверждения, в ней заключающиеся, или на вовсе не существенные упущения. На мой вкус, например, термин “готический реализм”, которым автор нередко пользуется, — термин неудачный, не покрывающие собою то явление, которое он обозначает, так как оно протягивается глубже в мировую историю, за пределы средневековья в обычном смысле; термину “готический реализм” я бы предпочел определение “фольклорно-средневековый реализм” или какой-либо другой в этом роде. Но это лишь спор о словах, а не о сущности явления, характеризованного ясно и отчетливо. В отдельных случаях я мог бы указать на случайные упущения или недосмотры; так, досадным показалось мне, например, неупоминание на с. 634, в связи с этимологией имени Гаргантюа, специальной работы акад<емика> В. Ф. Шишмарева в Ленинградском “Яфетическом сборнике” акад<емика> Н. Я. Марра. В нескольких других случаях я готов был бы предложить автору аналогичные пополнения. Но для работы такого стиля и масштаба, как рецензируемый труд, подобные библиографические поправки могли бы показаться крохоборством и неуместным педантизмом. Принципиальные же проблемы, поднятые в исследовании, таковы, что обсуждение их желательно более в книгах, чем в рецензиях; последние едва ли смогут что-либо поколебать в весьма прочном построении автора, и значение труда едва ли уменьшится от того, что в нем будут указаны некоторые спорные детали. Вот почему я считаю возможным не вдаваться здесь в эти подробности. Исследование М. М. Бахтина рассчитано, прежде всего, на читателя-специалиста по европейским литературам. Лишь те читатели, которым знаком Рабле, научная литература о нем и состояние современного изучения литературы и искусства средневековья и Возрождения, могут по достоинству оценить данный труд. Лишь они поймут, с какой целью автор, между прочим, подверг точному научному анализу “площадные элементы” в романе Рабле и почему ему пришлось резко возразить тем исследователям, которые проявляют всего лишь “снисходительность к раблезианским непристойностям” (с. 161). Этой “снисходительности” пора было противопоставить откровенное, смелое, логически оправданное, ведущее к ясной цели научное изучение романа в оригинале, без цензурных изъятий. Именно потому, что автор сделал это, не побоявшись обвинений в бесцельности или “амбивалентности” такого анализа, он и достиг столь неожиданных и действительно значительных результатов.

Труд, имеющий значение научного открытия, поражающий обилием счастливых находок, полный свежих мыслей и плодотворных результатов, не должен получить несправедливой оценки. Присуждение автору кандидатской степени, вместо докторской, я, по своему глубокому убеждению, счел бы оскорбительным не только для автора, но и для достоинства советской научной критики, которая, полагаю, в состоянии резко отличить выдающееся исследование от простой компиляции.

С другой стороны, присуждение автору, вместо докторской, кандидатской ученой степени столь чрезмерно повысило бы требования, предъявляемые к кандидатским диссертациям, что сделало бы невозможным дальнейшие защиты большинством из них. Присуждение М. М. Бахтину степени доктора филологических наук считаю вполне *справедливым* и вполне им

заслуженным. Никаких других предположений я, со своей стороны, сделать не могу и позволил бы себе настаивать именно на таком решении.

Профессор Ленингр<адского> университета
член-корреспондент Академии наук СССР
М. П. Алексеев
1 марта 1948 г.».

(Подчеркнуто везде М. П. Алексеевым. При подготовке «Рабле» к изданию в начале 1960-х годов Алексеев написал еще один отзыв, в котором он подтвердил свое мнение: «В 1938 или 1939 году <неточность. — Н. П.>, по предложению экспертной комиссии ВАКа, членом которой я тогда состоял, я представил большой (до 20 машинописных стр.) отзыв о работе М. М. Бахтина “Творчество Рабле” и подробно обосновал в нем желательность присуждения автору ученой степени *доктора филологических наук* <подчеркнуто М. М. Алексеевым. — Н. П.>. Копия этого отзыва у меня не сохранилась, но я отчетливо помню высокие научные качества этого выдающегося труда, который, как мне казалось тогда, необходимо было издать. В этом труде я отмечал и эрудицию автора, и блеск изложения, и, главное, не часто встречающуюся в работах этого рода удивительную, пленяющую читателя оригинальность построений, широко аргументированных и прочно доказанных.

И в настоящее время мнение мое об этом труде не изменилось. Я и сейчас полагаю, что за этот труд автору вполне должна была бы быть присуждена ученая степень доктора филологических наук и что он *не* получил ее своевременно лишь по недоразумению.

Акад<емик> М. П. Алексеев.
Ленинград, 15 янв. 1963» <...>. — *Прим. Н. А. Панькова*).

Л. Е. Пинский

Отзыв о книге М. М. Бахтина «Творчество Рабле и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса». 747 с.

Печатается по архивной первопубликации: Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1998. № 4. С. 102—108 (публ., подг. текста и комм. Н. А. Панькова).

Пинский Леонид Ефимович (1906—1981) — литературовед, специалист по культуре эпохи Возрождения, шекспировед.

По сообщению первопубликатора, текст представляет собой внутреннюю рецензию на книгу Бахтина о Рабле для издательства «Художественная литература»; датирована рукопись 12 октября 1962 г. Текст в видоизмененном виде дважды печатался: как рецензия на вышедшую книгу (Вопросы литературы. 1966. № 6. С. 200—206) и как раздел книги: *Пинский Л. Е.* Магистральный сюжет. М., 1989 («Новая концепция комического» — С. 358—366). Бахтин, в свою очередь, в апреле 1970 г. стал рецензентом книги Л. Е. Пинского «Драматургия Шекспира. Основные начала <драматургии>» (вышла в изд-ве «Художественная литература» в 1971 г.). Рецензия Бахтина опубликована дважды: фрагментарно (Э, 411—412) и полностью (Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994. № 2 (7). С. 63—72).

Об истории взаимоотношений Л. Е. Пинского и М. М. Бахтина см.: Два монолога об одном диалоге. Е. М. Лысенко и В. В. Кожингов рассказывают о М. М. Бахтине и Л. Е. Пинском // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994. № 2. С. 108—118.

¹ ... *самых лестных отзывов со стороны известных ученых...* — как отмечает Н. А. Паньков, «имеется в виду письмо М. В. Виноградова, Н. М. Любимова, К. А. Фекина в «Литературную газету», опубликованное там 23 июня 1962 г. под названием «Книга, нужная людям». Это письмо было «организовано» В. В. Кожинговым, который к тому времени успел и сам в статье «Научность — это связь с жизнью» публично выразить свое восхищение книгой Бахтина и надежду на то, что она будет в ближайшее время напечатана (см.: Вопросы литературы. 1962. № 3. С. 86)» (Указ. соч. С. 117).

Л. М. Баткин

Смех Панурга и философия культуры

Печатается по первопубликации: Вопросы философии. 1967. № 12. С. 114—123.

Баткин Леонид Михайлович — доктор наук, исследователь мировой культуры и философии; специалист по литературам европейского Ренессанса, культуролог, общественный деятель. См. его работы, связанные с методологией Бахтина: Два способа изучать историю культуры // Вопросы философии, 1986. № 12. С. 105—115; Трудность истолкования религиозного как культурного у М. М. Бахтина // *Баткин Л. М.* «Не мечтайте о себе»: О культурно-историческом смысле «я» в «Исповеди» бл. Августина. М., 1993. С. 24—27 (то же: *Баткин Л. М.* Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М., 2000. С. 86—91).

В. Б. Шкловский

Тетива: О несходстве сходного
Франсуа Рабле и книга М. Бахтина

Публикуемый текст является главой книги В. Б. Шкловского «Тетива: О несходстве сходного» (М., 1970). Печатается по этому изданию (С. 255—296).

Шкловский Виктор Борисович (1893—1984) — русский писатель, историк и теоретик литературы и культуры, журналист, теоретик кино и практик-сценарист, мемуарист. В момент работы над книгой был последним (не считая Р. О. Якобсона, 1896—1982) из оставшихся в живых участников ОПОЯЗ'а.

Суммируя отношение В. Б. Шкловского к труду Бахтина, Вяч. Вс. Иванов в републикуемой статье сказал: «Одной из причин непонимания книги М. М. Бахтина Шкловским (см.: *Шкловский В. Б.* Тетива... С. 284—285) является то, что из всех этих аспектов (социальный, иерархический, пространственный, телесный. — *К. И.*) он (вероятно, в полемических целях) выбрал

только последний, истолкованный им при этом в том примитивно-гедонистическом духе, который в ранних, неизмеримо более содержательных книгах В. Б. Шкловского до его отхода от ОПОЯЗа вызвал критику М. М. Бахтина и Л. С. Выготского» (сноска 81).

¹ Текст «Послания слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» Д. И. Фонвизина (1774/1775—1792) создан в начале 1760-х гг. и опублик. в 1769. См.: *Левинтон Г. А.* Великаны в мифологии // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 228.

² ...*Золотого века*, <...> в черновиках «Преступления и наказания». — см.: «О, зачем не все в счастье? Картина золотого века. Она уже носится в умах и сердцах. Как ей настать и пр.» (*Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. Серия «Литерат. памятники». М., 1970. С. 500). См.: *Бельчиков Н. Ф.* «Золотой век» в представлении Ф. М. Достоевского // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 357—366.

³ *Великая обитель Телем...* — ср. реплику А. Ф. Лосева: «Это аббатство построено в виде прямой противоположности монастырским порядкам. <...> Изображение Телемского аббатства у Рабле с поразительной откровенностью рисует всю беспомощность и все бессилие такого рода достаточно потешной для нас иллюзии. Ведь естественно возникает вопрос: на какие средства будет существовать такого рода райское блаженство и кто же будет трудиться? <...> Получается, что утопический социализм аббатства Телем есть социализм дармоедов и туенядцев, вырастающий на рабовладельчески-феодалных отношениях» (*Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 586—857).

Комментарий эпизода с Телемом см.: *Вахрушев В. С.* «Битва» вокруг Телема (Ф. Рабле, М. Бахтин, А. Лосев и др.) // Диалог. Карнавал. Хроно-топ. 1994. № 2. С. 23—32.

Д. С. Лихачев

Древнерусский смех

Печатается по первопубликации: Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей к 75-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности Михаила Михайловича Бахтина. Саранск, 1973. С. 73—90.

Лихачев Дмитрий Сергеевич (1906—1999) — крупнейший отечественный филолог XX в., историк древней и новой русской и мировой литературы, академик РАН и ряда иностранных академий, публицист, педагог, меуарист, общественный деятель.

Статья Д. С. Лихачева стала предварительным конспектом и составной частью принадлежащего ему раздела книги: *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смеховой мир Древней Руси. Л., 1984. С. 7—71. См., в частности, существенное уточнение: «Смех в Древней Руси был сопряжен с особым самовозрастанием темы, с театрализацией, приводил к созданию грандиозных смеховых действий — не к простому карнавалу, а к семантическому действию, в котором, естественно, постепенно утрачивалось само смеховое начало. Он порождал даже такие апокалиптические явления, как кромеш-

ный мир опричнины. Опричнина Грозного была только порождена смеховым началом, в дальнейшем она утратила его полностью. Дело в том, что смеховой мир всегда балансирует на грани своего исчезновения. Он не может оставаться неподвижным. Он весь в движении. Смеховой мир существует только в «смеховой работе». Шутку нельзя повторять, она не может застыть, она не имеет длительности. Тот или иной смеховой мир, становясь действительностью, неизбежно перестает быть смешным. Поэтому смеховой мир, чтобы сохраниться, имеет тенденцию в свою очередь делиться надвое. Это раздвоение смехового мира связано с самой сутью средневековой поэтики» (Указ. соч. С. 38).

Идеи книги Бахтина о Старой Франции отразились и нашли продуктивное развитие и в остальном тексте коллективной монографии трех авторов. Так, новую перспективу под пером акад. А. М. Панченко получила мысль Бахтина о сути юродства («Юродство <...> есть своего рода форма, своего рода эстетизм, но как бы с обратным знаком» <Инд, 1972, 397>): «Жизнь юродивого, как и жизнь киника, — это сознательное отрицание красоты, опровержение общепринятого идеала прекрасного, точнее говоря, перестановка этого идеала с ног на голову и возведение безобразного в степень эстетически положительного. Если у киников «эстетика безобразного» есть следствие доведенного до абсурда «сократовского принципа утилитарной добродетели» (следует сноска на А. Ф. Лосева. — К. И.), то безобразие юродства также возможно лишь потому, что эстетический момент поглощен этикой. Это возвращение к раннехристианским идеалам, согласно которым плотская красота — от дьявола. В “Деяниях Павла и Теклы” апостол Павел изображен уродцем. У Иустина, Оригена, Климента Александрийского и Тертуллиана отражено предание о безобразии самого Христа. Это значит, что Иисусу приписывалась одна из черт, которые в ветхозаветные времена считались мессианскими (следует сноска на Э. Ренана. — К. И.). В юродстве словно застыла та эпоха, когда христианство и изящные искусства были антагонистическими категориями. Различие в послылках кинизма и юродства не мешает видеть, что оба феномена, в сущности, близки в философском осмыслении жизни: и киники, и юродивый стремятся достичь свободной жизни, их цель — благо, а благо не может зависеть от плотской красоты» (С. 80).

С. С. Аверинцев

Бахтин, смех, христианская культура

Впервые: Россия/Russia. 1988. Vol. 6. Marsilino, Editory S. p. A. In Venesia. Печатается по источнику: М. М. Бахтин как философ / Ред. С. С. Аверинцев, Ю. Н. Давыдов, В. Н. Турбин. М., 1992. С. 7—19.

¹ ...черты механичности... — см.: «Смешным является *машинальная косность* там, где хотелось бы видеть предупредительную ловкость и живую гибкость человека»; «Малейшая *косность* характера, ума и даже тела должна настораживать общество как верный признак того, что в нем активность замирает и замыкается в себе, отдаляясь от общего центра, к которому общество тяготеет»; «...где человек для человека служит просто зрелищем, остается известная косность тела, ума и характера, которую общество хотело бы устранить, чтобы получить от своих членов возможно большую гибкость и наивысшую степень общности. Эта косность и есть комиче-

ское, а смех — кара за нее»; «...комическое <...> выражение лица не обещает нам ничего, кроме того, что оно дает. Оно — всего лишь гримаса, застывшая гримаса. Как будто бы вся душевная жизнь личности выкристаллизовалась в какую-то систему. Вот почему лицо бывает тем комичнее, чем сильнее вызывает в нас представление о каком-нибудь несложном, чисто механическом действии, поглотившем навсегда данную личность» (*Бергсон А.* Смех. М., 1992. С. 15, 20—23).

² См. эту запись, сделанную во время итальянского путешествия в ночь с 11 на 12 июня 1909 г. (а не с 1 на 2 июня, как в печатном оригинале): «Надо резко повернуть, пока еще не потерялось сознание, пока не совсем поздно. Средство — отказаться от литературного заработка и найти другой. Искусство — мое драгоценное, выколачиваемое из меня старательно моими мнимыми друзьями, — пусть оно останется искусством — без..., без Чулкова, без модных барышень и альманашиков, без благотворительных лекций и вечеров, без актерства и актеров, без *истерического смеха*. Италии обязан я, по крайней мере, тем, что разучился смеяться. Дай Бог, чтобы это осталось. “Песня Судьбы” отравлена *всем* этим» (*Блок А. А.* Записные книжки. 1901—1920. М., 1965. С. 145).

ПРИЛОЖЕНИЕ

В. И. Лаптун
ХРОНОГРАФ
ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ М. М. БАХТИНА
(опыт биографического указателя)

1895

*17 (4) ноября*¹

В Орле в семье банковского служащего, «купеческого сына»² Михаила Николаевича Бахтина и его жены Варвары Захаровны Бахтиной (урожд. Овечкиной) родился второй сын — Михаил. Всего в семье было шестеро детей — Николай, Михаил, Мария, Екатерина, Наталья и приемная дочь Нина³.

1905

Семья переезжает в Вильно (ныне г. Вильнюс, Литва), Михаил поступает в первый класс Первой Виленской гимназии⁴.

1907

Михаил заканчивает 1-й класс Виленской гимназии⁵.

1909

Михаил заканчивает 2-й класс Виленской гимназии⁶.

1911

Михаил заканчивает 3-й класс Виленской гимназии⁷, и вся семья, за исключением Николая⁸, переезжает в Одессу. Михаил продолжает учебу в 4-м классе Четвертой Одесской гимназии⁹.

1912

Михаил с похвальным листом и наградой 2-й степени заканчивает 4-й класс Одесской гимназии и решением Педагогического совета переводится в пятый¹⁰.

1913—1918

Михаил посещает занятия и лекции в Новороссийском (ныне Одесском) и Петроградском (ныне С.-Петербургском) университетах¹¹.

1918

Лето

М. М. Бахтин переезжает из Петрограда в Невель, уездный город Витебской губернии (ныне — Псковская обл.). Преподавательская работа в Невельской единой трудовой школе 2-й ступени (преподает: историю, социологию и русский язык)¹². Кругом друзей-единомышленников — Невельский «кантовский семинар»: поэт и музыковед В. Н. Волошинов (ок. 1894—1936), философ, литературовед Л. В. Пумпянский (1891—1940), пианистка М. В. Юдина (1899—1970), поэт, скульптор, археолог Б. М. Зубакин (1894—1937), философ М. И. Каган (1889—1937)¹³.

Ноябрь

Участие М. М. Бахтина в диспуте на тему: «Бог и социализм», который состоялся в Невельском народном доме им. К. Маркса¹⁴.

1919

Апрель

Участие М. М. Бахтина в диспуте на тему: «Искусство и социализм»¹⁵.

Май

Участие М. М. Бахтина в диспуте о религии¹⁶; в диспуте на тему: «Христианство и критика» — выступление с докладом «Об отношении Фридриха Ницше к христианству»¹⁷; лекция М. М. Бахтина «О смысле жизни» в Народном доме им. К. Маркса¹⁸; Бахтин и Пумпянский руководят постановкой под открытым небом трагедии Софокла «Эдип в Колоне». К участию в ней привлечены учащиеся трудовых школ города и уезда, свыше 500 человек. В постановке принимает участие М. Юдина¹⁹.

Июнь

Участие М. М. Бахтина в диспуте на тему: «О смысле любви»²⁰; участие в вечере памяти Леонардо да Винчи — выступление с докладом на тему: «Мировоззрение Леонардо»²¹.

Июль

Выступление с докладом на торжественном открытии Невельской научной ассоциации²².

Август

Выступление с докладом о личности и творчестве А. П. Чехова на литературно-художественном вечере, посвященном 15-й годовщине со дня смерти великого русского писателя²³; участие

в диспуте на тему: «О русской культуре» с докладом — «Русский национальный характер в литературе и философии»²⁴.

Сентябрь

Бахтину поручено прочитать цикл лекций по истории литературы для работников искусств²⁵; первая публикация — статья «Искусство и ответственность» в невельском альманахе «День искусства» (13 сентября, с. 3—4).

Ноябрь

В деревне Усть-Долыссы состоялся концерт-лекция, посвященный 2-й годовщине Октябрьской революции. Перед началом концерта М. М. Бахтин читает лекцию «Об искусстве»²⁶.

Декабрь

В невельской газете «Молот» опубликовано объявление, в котором сообщалось, что «в непродолжительном времени в г. Невеле открываются бесплатные литературно-художественные курсы под руководством М. М. Бахтина. На курсы принимаются граждане обоего пола от 14 лет, безусловно грамотные»²⁷.

1920

Июнь

М. М. Бахтин читает лекции по русскому языку для членов Союза работников просвещения и социалистической культуры²⁸.

Осень

Бахтин переезжает из Невеля в Витебск.

Октябрь

Принят на работу в Витебский пединститут преподавателем всеобщей литературы²⁹.

Декабрь

Зачислен преподавателем в Витебскую народную консерваторию³⁰.

Вокруг М. М. Бахтина вновь складывается кружок витебских интеллектуалов. Кроме Л. В. Пумпянского и В. Н. Волошинова, в него вошли критик и литературовед П. Н. Медведев (1892—1938) и музыковед И. И. Соллертинский (1902—1944)³¹.

1921

Зима

Чтение лекции «Искусство и действительность» в клубе Сорабиса³².

Февраль

Обострение болезни и пребывание в госпитале³³.

Весна

Работа над книгой, посвященной проблемам нравственной философии³⁴.

Июль, 16

Регистрация брака с Еленой Александровной Околович³⁵.

Лето—осень

Отдых в деревне под Полоцком³⁶.

К Витебскому периоду жизни М. М. Бахтина относятся следующие его работы: «К философии поступка», «Автор и герой в эстетической деятельности», «Субъект нравственности и субъект права»³⁷.

1924—1929

М. М. и Е. А. Бахтины переезжают в Ленинград. Внештатная работа в Российском государственном институте истории искусств и в Лениздате. Круг друзей — Л. В. Пумпянский, М. В. Юдина, В. Н. Волошинов, П. Н. Медведев, И. И. Соллертинский, биолог И. И. Канаев (1893—1983), востоковед Н. И. Конрад (1891—1970), поэт, романист К. К. Вагинов (1899—1934), индолог М. И. Тубьянский (1893—1943), инженер-геолог В. В. Залесский. Чтение рефератов и докладов философского содержания, лекций по русской и советской литературе для ограниченного круга слушателей³⁸.

1924*Весна*

Работа «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» для журнала «Литературный современник»³⁹.

Лето—осень

Цикл лекций «Герой и автор в художественном творчестве»⁴⁰.

Октябрь—ноябрь

Подготовка и публикация статьи «Ученый сальеризм», вышедшая под именем П. Н. Медведева⁴¹.

1925

Подготовка и публикация статьи «По ту сторону социального», вышедшая под именем В. Н. Волошинова⁴².

1926

Подготовка и публикация статей «Современный витализм» (под фамилией И. И. Канаева)⁴³ и «Слово в жизни и слово в поэзии» (под именем В. Н. Волошинова)⁴⁴.

1927

Книга «Фрейдизм. Критический очерк» (М.; Л.: Госиздат. 164 с.) опубликована под именем В. Н. Волошинова⁴⁵.

1928

Книга «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (Л.: Прибой. 232 с.) опубликована под именем П. Н. Медведева.

Декабрь, 24

Арест по обвинению в «контрреволюционной деятельности», участие в «антисоветской организации “Воскресение”»⁴⁶.

1929

Январь, 5

Освобождение из дома предварительного заключения под подписку о невыезде⁴⁷.

Июль, 22

На основании статьи 58-2 УК РСФСР Коллегией ОГПУ вынесен приговор о заключении М. М. Бахтина в концлагерь сроком на пять лет⁴⁸. В это время Бахтин находится в больнице в связи с обострением хронического костного заболевания (множественный остеомиелит).

Сентябрь, 2

Заявление М. М. Бахтина в Наркомздрав с просьбой о назначении врачебной комиссии⁴⁹.

Выход в свет книг «Проблемы творчества Достоевского» (Л.: Прибой). Последняя под именем В. Н. Волошинова. Предисловие к тому драматических произведений Л. Н. Толстого // *Толстой Л. Н.* Полн. собр. худож. произв.: В 15 т. М.; Л.: Госиздат. Т. 2. С. 3—10. Предисловие к роману Л. Н. Толстого «Воскресение» // *Толстой Л. Н.* Полн. собр. худож. произв.: В 15 т. М.; Л.: Госиздат. Т. 13. С. 3—20.

1930

Февраль, 23

Постановлением Коллегии ОГПУ М. М. Бахтину заключение в концлагерь заменяется высылкой в Казахстан, в г. Кустанай на оставшийся срок неотбытого наказания⁵⁰. Этому решению во многом способствуют Е. А. Бахтина, М. В. Юдина, И. И. Канаев, М. И. и С. И. Каганы, а также Е. П. Пешкова и А. Н. Толстой.

Март

М. М. и Е. А. Бахтины отбывают в ссылку в Кустанай (Казахстан)⁵¹.

1931*Апрель, 23*

М. М. Бахтин принят на работу экономистом в Кустанайский райпотребсоюз⁵².

1934

Статья в журнале «Советская торговля» (№ 3) — «Опыт изучения спроса колхозников».

В июле заканчивается срок пятилетней ссылки, но Бахтины остаются в Кустанае еще на 2 года.

1936*Лето*

Поездка во время отпуска в Ленинград и Москву, встречи с друзьями: П. Н. Медведевым, М. И. Каганом, Б. В. Залесским, М. В. Юдиной и др.⁵³

Сентябрь

По рекомендации профессора П. Н. Медведева Бахтин получает приглашение на работу в Мордовский пединститут в Саранске⁵⁴.

Сентябрь, 26

Бахтин увольняется из Кустанайского райпотребсоюза и отбывает вместе с Еленой Александровной в Саранск⁵⁵.

Октябрь

Бахтины в Саранске. Михаил Михайлович принят преподавателем всеобщей литературы и методики преподавания литературы на кафедру литературы Мордовского пединститута⁵⁶.

1937*Январь—март*

В институте создается недоброжелательная обстановка: доносы, клевета, неоправданные увольнения и т. п. М. М. Бахтин невольно оказывается в круговороте событий. На партийных собраниях и заседаниях парткома его имя ставится в упрек директору института А. Ф. Антонову, что он пригласил на работу человека, который «только что отбыл пятилетнюю ссылку за контрреволюционную работу»⁵⁷.

Март, 10

Бахтин пишет на имя директора института заявление, в котором сообщает, что ввиду резкого обострения болезни (хронический множественный остеомиелит), он не может больше продолжать работу в институте и просит освободить от занимаемой должности⁵⁸.

Июнь, 5

Приказ по Мордовскому пединституту: «Преподавателя всеобщей литературы Бахтина М. М. за допущения в преподавании всеобщей литературы буржуазного объективизма, несмотря на ряд предупреждений и указаний он все еще не перестроился, с работы в институте снять, с 3-го июня 1937 года»⁵⁹.

Июль, 1

Новый директор института П. Д. Еремин отменяет приказ об увольнении Бахтина за «буржуазный объективизм» и издает другой, в котором говорится: «преподавателя литературы т. Бахтина... от работы в институте освободить по собственному желанию. Основание: заявление Бахтина»⁶⁰.

Июль, 4

М. М. и Е. А. Бахтины вновь в Москве. Останавливаются у Б. В. Залесского⁶¹.

Август, 14

Бахтины возвращаются в Кустанай⁶².

Осень

Возвращение в Москву и переезд в п. Савелово Калининской обл.⁶³

1938

Февраль, 17

Обострение хронического костного заболевания, ампутация ноги⁶⁴.

Сдача в издательство «Советский писатель» рукописи книги «Роман воспитания и его значение в истории реализма» (сама рукопись погибает во время пожара в издательстве в войну⁶⁵).

1940

Апрель

Участие в конференции по творчеству Шекспира, проходившей в Центральном доме литераторов в Москве⁶⁶.

Октябрь, 14

Выступление с докладом в отделе теории литературы в Институте мировой литературы АН СССР (Москва) «Слово в романе»⁶⁷.

Октябрь—декабрь

Завершение работы над рукописью исследования о Рабле: создание машинописного варианта⁶⁸.

Работа над статьей «Сатира» для 10-го тома Литературной энциклопедии⁶⁹.

1941*Март, 24*

Доклад в ИМЛИ «Роман как литературный жанр»⁷⁰.

Осень

Работа в средней школе с. Ильинское, Кимрского района Калининской (ныне Тверской) области⁷¹.

Декабрь, 15

Принят на работу в неполную среднюю школу № 39 Ярославской железной дороги в г. Кимры преподавателем русского языка и литературы, немецкого языка⁷².

1942*Январь, 18*

Назначен преподавателем средней школы № 14 г. Кимры⁷³.

1945*Июнь*

Пребывание в Москве⁷⁴.

Август

Краткосрочный проезд в Москву для обустройства служебных дел⁷⁵.

Август, 18

Приказ по Наркомпросу РСФСР о назначении М. М. Бахтина и. о. доцента по всеобщей литературе Мордовского пединститута в порядке перевода из средней школы № 14 г. Кимры⁷⁶.

Сентябрь

Увольнение из неполной средней школы № 39 г. Кимры и переезд в Саранск для работы в МГПИ им. А. И. Полежаева⁷⁷.

Октябрь, 1

Приказом директора МГПИ М. Ю. Юлдашева М. М. Бахтин назначен заведующим кафедрой всеобщей литературы⁷⁸.

В плане работы кафедры на 1945/46 учебный год в разделе «Ученая работа кафедры» отмечено, что Бахтин работает над темой «Теория романа» и что «работа в основном закончена и подготавливается к печати». Кроме того, М. М. Бахтин работал над темой: «Источники гоголевского смеха»⁷⁹.

1946*Апрель, 10—11*

Участие в научной конференции преподавателей Мордовского пединститута. Выступление М. М. Бахтина на пленарном за-

седании с докладом: «Проблемы народной культуры средневековья и Ренессанса»⁸⁰.

Май, 18—30

М. М. Бахтин находится в научной командировке в Москве для подготовки диссертации и сбора материала для работы о Гоголе⁸¹.

Июнь, 7

Ученый совет МГПИ утверждает М. М. Бахтина доцентом кафедры всеобщей литературы и членом редколлегии институтского сборника; принимает решение: ходатайствовать перед ВАК об освобождении Бахтина от сдачи кандидатских экзаменов⁸².

Июнь, 10 — июль, 14

Пребывание в Москве⁸³.

Ноябрь, 15

Защита кандидатской диссертации в ИМЛИ (Москва) по теме: «Рабле в истории реализма»⁸⁴. Ходатайство официальных оппонентов — А. А. Смирнова, И. М. Нусинова, А. К. Дживелегова о присуждении М. М. Бахтину степени доктора филологических наук отклонено.

1947

Январь, 15—16

Участие М. М. Бахтина в научной конференции преподавателей МГПИ. Выступление с докладом: «Рабле в истории реализма»⁸⁵.

Февраль, 21

Приказом по Главному управлению высших учебных заведений Министерства просвещения РСФСР М. М. Бахтин, кандидат филологических наук, утвержден и. о. зав. кафедрой всеобщей литературы МГПИ⁸⁶.

Весна

Краткосрочная командировка в Москву⁸⁷.

Июнь

М. М. Бахтин читает лекции (6 часов) по теории литературы для участников республиканского совещания молодых писателей⁸⁸.

1948

Февраль, 11

Участие М. М. Бахтина в научной конференции преподавателей МГПИ. Выступление с докладом: «Основные проблемы стилистики романа»⁸⁹.

Сентябрь, 15

На заседании кафедры М. М. Бахтин выступает с сообщением «Об освещении в курсах всеобщей литературы вопросов влияния русской литературы на литературу западных стран»⁹⁰.

Октябрь, 6

На заседании кафедры М. М. Бахтин докладывает о ходе своей научной работы над темой «Буржуазные концепции эпохи Возрождения»⁹¹.

1949

Март, 1

Выступление на объединенном заседании кафедр всеобщей литературы, русской литературы и основ марксизма-ленинизма, посвященного обсуждению редакционных статей газет «Правда» и «Культура и жизнь» об одной антипатриотической группе театральных критиков⁹².

Октябрь, 11

На заседании кафедры М. М. Бахтин берет на себя обязательство написать статью о прозе А. С. Пушкина для альманаха «Литературная Мордовия»⁹³.

Декабрь, 28

На заседании кафедры М. М. Бахтин докладывает о выполнении плана научной работы за 1949 г. Он продолжает работать над темой «Буржуазные концепции эпохи Возрождения» — собрал материал для двух частей работы и сделал их черновой вариант: 1. Концепции Возрождения до Буркхардта; 2. Критический очерк концепции Буркхардта. Кроме того, Бахтин дополнял свою работу о Рабле: написано дополнительно около 5 печ. листов.⁹⁴

1950

Март, 3

При кафедре организован кружок по изучению современной китайской литературы. Руководство кружком поручено М. М. Бахтину⁹⁵.

На одном из заседаний кружка (31 марта 1950 г.) М. М. Бахтин делает доклад на тему «Особенности китайской литературы и ее обзор с древнейших времен до наших дней»⁹⁶.

Сентябрь, 28

На республиканском совещании молодых писателей М. М. Бахтину было предложено прочитать лекцию на тему «Роды и виды художественной литературы»⁹⁷.

Октябрь, 18

Участие М. М. Бахтина в объединенном заседании кафедр русской и зарубежной литератур, посвященного обсуждению «гениальных трудов И. В. Сталина по языкознанию»⁹⁸. На этом заседании Бахтин выступает с докладом на тему «Применение учения И. В. Сталина о языке к вопросам литературоведения»⁹⁹.

1951

Зима

Концерт М. В. Юдиной в г. Саранске¹⁰⁰.

Март, 21

На заседании Ученого совета Мордовского пединститута М. М. Бахтин делает доклад о работе кафедры зарубежной литературы¹⁰¹.

Сентябрь, 26

На объединенном заседании кафедр русской и зарубежной литератур М. М. Бахтин выступает с докладом на тему «Основные пути развития советского литературоведения»¹⁰².

1952

Февраль, 6

На заседании Ученого совета МГПИ М. М. Бахтина обвинили в том, что в своем выступлении на теоретической конференции, приуроченной ко дню рождения т. Сталина, он допустил «много идеалистических фраз», «дал ошибочное определение искусства», «общественное развитие пытался объяснить силой традиции» и т. п.¹⁰³

В 1951/52 учебном году М. М. Бахтин возглавляет объединенную кафедру: русской и зарубежной литературы¹⁰⁴.

Согласно плану научно-исследовательской работы на 1952 год М. М. Бахтиным написана статья «Диалог в литературе и его виды»¹⁰⁵.

Июнь, 2

М. М. Бахтину присуждена ВАКом ученая степень кандидата филологических наук (МФЛ № 01287)¹⁰⁶.

Бахтин в Москве. В институте им. Гнесиных он читает лекцию «Баллада и ее особенности» для учеников М. В. Юдиной¹⁰⁷.

Октябрь, 22

Состоялось расширенное заседание кафедры; Бахтин принимает участие в обсуждении доклада члена кафедры И. Д. Воронина «Социалистический реализм на современном этапе»¹⁰⁸.

1953

Февраль, 25

Доклад М. М. Бахтина «Проблема типического в советской литературе и задачи преподавания литературы в Мордовском государственном педагогическом институте» на объединенном заседании кафедр основ марксизма-ленинизма, русской и зарубежной литературы, русского языка, иностранного языка и мордовских языков и литературы¹⁰⁹.

Октябрь, 29

Выступление М. М. Бахтина на объединенном заседании кафедр русской и зарубежной литературы, русского языка, мордовских языков и литературы, посвященного повышению общей культуры и грамотности студентов факультета языка и литературы¹¹⁰.

Ноябрь, 18

Выступление М. М. Бахтина на объединенном заседании кафедр основ марксизма-ленинизма, истории СССР, всеобщей истории и литературы с повесткой дня «Задачи преподавания общественных наук в свете постановления июльского пленума ЦК КПСС и тезисов ЦК КПСС «50 лет Коммунистической партии Советского Союза»¹¹¹.

Согласно плану научно-исследовательской работы на 1953 год М. М. Бахтиным написана статья «Проблема речевых жанров». Объем — 5 печ. листов¹¹².

1954

Январь, 3

На заседании кафедры, посвященном утверждению планов научно-исследовательской работы на 1954 год, М. М. Бахтин берет на себя обязательство подготовить методический доклад «Воспитание эстетического вкуса студентов на лекциях по литературе» и написать научную статью «Слово как образ»¹¹³.

Декабрь, 12

Рецензия на спектакль Мордовского драматического театра «Мария Тюдор»¹¹⁴.

1955

М. М. Бахтин ведет два студенческих кружка: по теории литературы и кружок молодых писателей¹¹⁵.

Работа над методической статьей «Вопросы теории литературы в средней школе»¹¹⁶.

1956

М. М. Бахтин работает над методической статьей «Анализ жанра, композиции и сюжета литературного произведения в средней школе»¹¹⁷.

Апрель, 11

На открытом заседании кафедры М. М. Бахтин выступил с докладом «Проблема типического и ее значение»¹¹⁸.

Апрель—май

Пребывание в Москве¹¹⁹.

1957

Работа над статьей: «Проблема эстетических категорий»¹²⁰.

1958

М. М. Бахтин возглавляет кафедру русской и зарубежной литературы историко-филологического факультета Мордовского государственного университета (основан в 1957 году на базе пединститута).

Ноябрь, 18

Статья в газете «Мордовский университет» под названием «Некоторые замечания» — практические советы студентам по работе с научной литературой.

1959

Май, 17

Рецензия на спектакль по пьесе Г. Я. Меркушкина «На расвете», поставленный Мордовским драматическим театром¹²¹.

1960

Ноябрь

М. М. Бахтин получает письмо от молодых московских литературоведов, подписанное В. В. Кожинным, С. Г. Бочаровым, Г. Д. Гачевым и др.¹²²

1961

Июнь

Знакомство М. М. Бахтина с В. В. Кожинным, С. Г. Бочаровым и Г. Д. Гачевым, приехавшими к нему в Саранск¹²³.

Август, 1

Выход на пенсию¹²⁴.

Доработка книги о Достоевском 1929 года для нового издания (вторая половина 1961 — первая половина 1962 года)¹²⁵.

1963*Август*

Отдых в Доме творчества в Малеевке¹²⁶.

Сентябрь

Выход в свет книги «Проблемы поэтики Достоевского», 2-е изд., переработанное и дополненное (М.).

1965

Книга «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М.); статья «Слово в романе» (Вопросы литературы. № 8. С. 84—90).

1966*Февраль*

В республиканской газете «Советская Мордовия» Бахтин дает интервью, в котором рассказывает о работе над книгой о речевых жанрах¹²⁷.

Май, 12

Кафедра русской и зарубежной литературы единогласно выдвигает Бахтина на соискание Ленинской премии 1966—1967 гг. по совокупности созданных научных трудов¹²⁸.

Лето

Отдых в Доме творчества в Малеевке¹²⁹.

1967

Публикация статьи «Из предыстории романного слова» в «Ученых записках Мордовского университета» (Вып. 61).

Май, 30

Постановление Президиума Ленинградского городского суда о реабилитации М. Бахтина¹³⁰.

1969

Бахтины уезжают из Саранска для прохождения курса лечения в Кремлевской больнице в Кунцево (Москва).

1970

Пансионат для престарелых в Климовске, близ Подольска. Публикация в журнале «Новый мир» (№ 11. С. 237—240) ответа на вопрос редакции о современном состоянии литературоведения; статья в журнале «Вопросы литературы» (№ 1. С. 95—102) — «Эпос и роман» — о методологии исследования романа.

Ноябрь

Вступление в Союз писателей СССР¹³¹.

Декабрь, 8

В Мордовском университете проходит чествование М. М. Бахтина, в связи с 75-летием со дня рождения ученого. Юбиляр ввиду болезни на торжествах не присутствует¹³².

1971

Декабрь, 14

Умирает Е. А. Бахтина. Временное пристанище в Доме творчества писателей в Переделкино¹³³.

1972

Книга «Проблемы поэтики Достоевского», 3-е изд. (М.: Сов. писатель).

Сентябрь

Получение московской прописки и переезд в кооперативную квартиру в писательском доме (Красноармейская ул., д. 21, кв. 42)¹³⁴.

1973

Февраль—март

Фонозапись бесед М. М. Бахтина с В. Д. Дувакиным для Научной библиотеки МГУ им. М. В. Ломоносова¹³⁵.

Выход в свет юбилейного сборника «Проблемы поэтики и истории литературы» (Саранск), посвященного 75-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности М. М. Бахтина.

Статья «Искусство слова и народная смеховая культура: (Рабле и Гоголь)» (Контекст: Лит.-теоретич. исслед. 1972. М.: Наука. С. 248—259).

1974

Статья «Время и пространство в романе» (Вопросы литературы. № 3. С. 133—179); статья «К эстетике слова» (Контекст: Лит.-теоретич. исслед. 1973. М.: Наука. С. 258—280).

1975

Март, 7

М. М. Бахтина не стало. Похороны состоялись 9 марта в Москве на Введенском кладбище¹³⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Во всех официальных документах, известных на сегодняшний день, дата рождения М. М. Бахтина записана следующим образом: «1895, 17 ноября». Однако известно, что человек, родившийся в XX веке, до введения

нового стиля, прибавлял к дате своего рождения 13 дней, а человек, родившийся в XIX веке — 12 дней. Таким образом, точная дата рождения Михаила Михайловича по новому стилю должна соответствовать цифре «16». Что, собственно, и сделали в своей книге «Михаил Бахтин» американские исследователи К. Кларк и М. Холквист: «Михаил Михайлович Бахтин родился в провинциальном городе Орле, к югу от Москвы, 16 ноября 1895 года (4 ноября по старому стилю)» (См.: *Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin*. Cambridge, 1984. P. 16). Чем вызвана ошибка в написании даты рождения М. М. Бахтина, остается неизвестным.

² Долгое время среди биографов М. М. Бахтина существовало мнение, что он происходил из древнего дворянского рода, известного с XIV века. Впервые о дворянском происхождении М. М. Бахтина упоминается в статье В. Кожина и С. Конкина «Михаил Михайлович Бахтин. Краткий очерк жизни и деятельности (Проблемы поэтики и истории литературы. Сб. статей. Саранск, 1973). Эту же версию повторили в своей книге К. Кларк и М. Холквист.

Однако на сегодняшний день уже обнаружены документы, свидетельствующие о том, что М. М. Бахтин происходил из мещанского сословия (См. напр.: *Конкин С.С. Путь ученого // Грани. Саранск, 1985. С. 213—214*). И самым веским доказательством недворянского происхождения Бахтина является, на наш взгляд, метрическая запись, выявленная в Госархиве Орловской области, в фондах Орловского кафедрального Петропавловского собора, в которой говорится, что родителями М. М. Бахтина являются: «орловский купеческий сын Михаил Николаевич Бахтин и законная его жена Варвара Захарьева, оба православные» (См.: Орловский Петропавловский собор. Метрическая книга на 1895 год // Госархив Орловской обл. Ф. 200, оп. 1, д. 837 «В», л. 48—49 об).

Таким образом, несмотря на то, что М. М. Бахтин в беседе с В. Д. Дувакиным и сообщает, что он родился в «семье дворянской и очень древней: по документам она с XIV века» (см.: *Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996. С. 17*), пока это утверждение не доказано документально.

³ М. М. Бахтин в беседе с В. Д. Дувакиным сообщает следующее: «У меня было три сестры, даже, строго говоря, четыре, потому что четвертая была приемная дочь. Значит, шесть человек детей» (см.: *Разговоры с Бахтиным. С. 21*). Этой приемной дочерью была Нина Сергеевна Борщевская (Барщевская) (см.: Там же. С. 283).

⁴ См.: *Паньков Н.А. Загадки раннего периода // ДКХ. 1993. № 1. С. 145*.

⁵ Там же. С. 78—79.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 80. Почему у М. М. Бахтина на завершение каждого класса гимназии уходило по два года, остается только догадываться. Известно, что с раннего детства он был серьезно болен — хронический множественный остеомиелит, и, вероятно, поэтому не имел возможности регулярно посещать гимназию.

⁸ Николай Бахтин, старший брат Михаила Михайловича, оставался в Вильно еще на один год, для завершения учебы в гимназии. После ее окончания он летом 1912 года присоединился к семье в Одессе, а затем поступил в Новороссийский университет (См.: *Лаптун В. И. К «Биографии*

М. М. Бахтина» // ДКХ. 1993. № 1. С. 67—73; *Паньков Н. А.* Загадки раннего периода // Там же. С. 74—89).

⁹ См.: *Лаптун В. И.* К «Биографии М. М. Бахтина» // ДКХ. 1993. № 1. С. 70—71.

¹⁰ Там же.

¹¹ Этот период является одним из самых загадочных в биографии ученого. По существующей официальной версии, М. М. Бахтин в 1913 году поступил на историко-филологический факультет Новороссийского университета (См.: *Конкин С. С., Конкина Л. С.* Михаил Бахтин. Саранск, 1993. С. 39). В некоторых документах назван год поступления — 1914 (См.: Личное дело М. М. Бахтина // Архив Мордовского ун-та им. Н. П. Огарева. Ф. 2, оп. 12, д. 54, л. 1). Далее, в 1916 году он переводится в Петроградский университет, где продолжает учебу, и заканчивает его в 1918 году, однако диплома не получает. Кроме того, имя Михаила Бахтина ни разу не упоминается в документах Новороссийского и Петроградского университетов (по крайней мере, такие документы пока не обнаружены и не опубликованы. — *В. Л.*), что, на наш взгляд, нереально. Если бы Михаил Михайлович являлся студентом, действительным студентом названных университетов, то его имя обязательно должно было фигурировать в университетских архивах. Подтверждением тому являются документы его старшего брата — Николая, личные дела которого в целости сохранились в архивах Новороссийского (ныне Одесского) и Петроградского (ныне С.-Петербургского) университетов. Тем более, если следовать официальной версии, Михаил шел по стопам брата с разницей в один год. Следовательно, вряд ли его студенческие документы могли затеряться, а точнее, исчезнуть бесследно. В архиве Одесской области были обнаружены документы, свидетельствующие о том, что М. Бахтин просто не мог поступить в Новороссийский университет ни в 1913, ни в 1914 годах. Согласно этим документам, в 1912 году он закончил лишь 4-й класс Четвертой Одесской гимназии. А значит, пятый он должен был закончить в 1913, шестой — в 1914, седьмой — в 1915 и восьмой — в 1916 году. Конечно же, логично предположить, что Михаил Михайлович мог закончить гимназию экстерном, однако такого свидетельства пока никому не удалось обнаружить. Как, впрочем, до сих пор не обнаружены ни аттестат зрелости об окончании гимназии, ни диплом об окончании университета.

С другой стороны, в беседах с В. Д. Дувакиным Михаил Михайлович очень убедительно и подробно описывает университетскую жизнь как в Одессе, так и в Петрограде, дает яркие характеристики известным и даже малоизвестным профессорам, преподавателям и т. д. Невольно возникает вопрос: откуда же у него такая информация? Загадка. Можно только предположить, что М. М. Бахтин посещал лекции университетских профессоров по собственной инициативе, так сказать, за компанию с братом, не являясь при этом студентом.

Конечно же, данный комментарий является всего лишь версией, освещающей наиболее запутанный период жизни М. М. Бахтина, и ни в коей мере не претендует на истину в последней инстанции.

¹² *Конкин С. С., Конкина Л. С.* Михаил Бахтин: (Страницы жизни и творчества). Саранск, 1993. С. 53.

¹³ *Каган Ю. М.* О старых бумагах из семейного архива // ДКХ. № 1. 1992. С. 61.

¹⁴ «Молот» — газета Невельского Совета Рабочих, Крестьянских и Красноармейских депутатов. 1918. 3 дек. С. 3. В заметке, посвященной диспуту, сообщалось следующее: «...Много уже в Невеле было полезных вечеров, собраний, митингов; довольно часто читаются лекции по разным вопросам, но о том, какое отношение имеет социализм к религии, еще до сих пор в Невеле ни на одном собрании не обсуждалось. Вопрос этот, весьма интересный сам по себе, привлек небывалую массу слушателей. Билеты и места в помещении Народного дома брались, что называется, с бою. Диспут был открыт в 8 часов вечера, но уже в 6 часов был наполнен не только зрительный зал, но и все боковые комнаты, коридоры и лестница. Слушающих было не менее 600 человек. Задача этого вечера состояла в выяснении, что такое религия, откуда ее начало, к чему она вела, кому была выгодна, нужна ли она и как смотрит на религию партия коммунистов, проводящих в жизнь социализм.

Прежних защитников религии, как своего хорошего куска хлеба — попов, ксендзов и раввинов на этом интересном диспуте не оказалось ни одного (наверное, совесть заговорила, и эти лжеапостолы побоялись перед лицом большого собрания кривить душой). Но места их заняли не далеко ушедшие от них по идее, быть может, их сынки или близкие родственники гр. гр. Помпянский (Пумпянский. — *В. Л.*) и Бахтин. Первый из выступающих на диспуте говорил Помпянский, назвавший себя не социалистом, но христианином православным. Речь его была самого научного характера, так что половина слушающих не понимала это довольно хорошо сказанное слово. Помпянский, назвавший себя православным христианином, защищал эту религию, но чтобы он верил и признавал то, что защищал, этого из его слов не видно было. Будучи добрым человеком по природе, он признавал доброе и полезное в делах коммунистов (в этом он был вполне откровенен), он соглашается во всем, но сам все же “в стороне”. Некоторая часть его речи носила характер призыва к социалистам отдать большую часть своей работы делу науки.

<...> После тов. Дейхмана выступает гражданин Бахтин. Он в своей речи, защищающей этот намордник темноты — религию, витал где-то в области поднебесья и выше...

Живых примеров из жизни и истории человечества в его речи не было. В известных местах своего слова он признавал и ценил социализм, но только плакал и беспokoился о том, что этот самый социализм совсем не заботится об умерших (не служит панихиды, что ли?) и что, мол, со временем народ не простит этого. Интересно, когда-то он “не простит” — через сто или больше лет? — когда народ будет в сто раз просвещенней настоящего! “Не случится этого!” — кто-то ответил Бахтину.

В общем, слушая его слова, можно было подумать, что вот-вот поднимется, воскреснет вся лежащая и истлевшая в гробах рать и сметет с лица земли всех, коммунистов и проводимый ими социализм.

<...> Многим желающим не пришлось высказываться, т. к. было уже два часа ночи, и диспут закрылся...»

¹⁵ Молот. 1919. 1 апреля. С. 1.

¹⁶ Молот. 1919. 16 мая. С. 3.

¹⁷ Молот. 1919. 27 мая. С. 1.

¹⁸ Молот. 1919. 23 мая. С. 3.

¹⁹ Молот. 1919. 27 мая. С. 1. В заметке под названием «Постановка под открытым небом» сообщалось следующее: «Внешкольным подотделом ве-

дуются подготовительные работы по постановке под открытым небом греческой трагедии Софокла “Эдип в колонне”. К участию привлечены учащиеся трудовых школ города и уезда, числом свыше 500. Специально для пьесы пишутся декорации и костюмы художника Гурвича. Постановкой руководят знатоки Эллады и Греции гр. Бахтин и Пумпянский. Мимические сцены под руководством балерины Гольдиной, специально приглашенной из Москвы, музыкальной частью ведают преподаватели Невельской музыкальной школы Юдина и Стрельман».

²⁰ Молот. 1919. 10 июня. С. 3.

²¹ Молот. 1919. 13 июня. С. 3.

²² Молот. 1919. 4 августа. С. 2, 6.

²³ Молот. 1919. 18 августа. С. 1.

²⁴ Молот. 1919. 18 августа. С. 1.

²⁵ Молот. 1919. 29 сентября. С. 2.

²⁶ Молот. 1919. 14 ноября. С. 2.

²⁷ Молот. 1919. 22 декабря. С. 2.

²⁸ Молот. 1920. 9 июня. С. 2.

²⁹ *Конкин С. С., Конкина Л. С.* Михаил Бахтин: Страницы жизни и творчества. Саранск, 1993. С. 63.

³⁰ Там же.

³¹ *Каган Ю. М.* О старых бумагах из семейного архива // ДКХ. 1992. № 1. С. 61.

³² Искусство. Витебск, 1921. № 1. С. 9—10.

³³ *Каган Ю. М.* О старых бумагах из семейного архива // ДКХ. 1992. № 1. С. 66.

³⁴ Там же. С. 85.

³⁵ Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. С. 142.

³⁶ Там же. С. 69—70.

³⁷ *Каган Ю. М.* О старых бумагах из семейного архива // ДКХ. 1992. № 1. С. 72.

³⁸ Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. С. 188—205.

³⁹ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 6—71.

⁴⁰ *Николаев Н. И.* Издание наследия М. М. Бахтина как филологическая проблема (две рецензии) // ДКХ. 1998. № 3.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Принято считать, что во второй половине 1920-х годов М. М. Бахтин опубликовал ряд книг и статей под именами своих близких друзей В. Н. Волошина, П. Н. Медведева и И. И. Канаева. Наиболее известные из них — книги В. Н. Волошинова «Фрейдизм. Критический очерк» (1927) и «Марксизм и философия языка. Основные проблемы в науке о языке» (1929), а также книга П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928). (О проблеме так называемых «спорных текстов» см.: *Бочаров С. Г.* Об одном разговоре и вокруг него // Нов. лит. обзор. 1993. № 2. С. 70—89; *Медведев Ю. П., Акимов В.* Не маски, а лица: Бахтин в лабиринте // Сегодня. 1994. 4 мая; *Осовский О. Е.* Бахтин, Медведев, Волошинов: об одном из «прокля-

тых вопросов» современного бахтиноведения // *Философия* М. М. Бахтина и этика современного мира. Саранск, 1992. С. 39—54).

⁴⁶ *Савкин И. А.* Дело о Воскресении // М. М. Бахтин и философская культура XX века. Проблемы бахтинологии. Ч. 1. СПб., 1991. С. 109.

⁴⁷ Там же. С. 113.

⁴⁸ К биографии М. М. Бахтина (публикация В. Лаптуна) // *Вопросы литературы*. 1991. № 3. С. 131—132.

⁴⁹ *Каган Ю. М.* О старых бумагах из семейного архива // *ДКХ*. 1992. № 1. С. 74.

⁵⁰ Там же. С. 129, 130, 136.

⁵¹ *Конкин С. С., Конкина Л. С.* Михаил Бахтин: Страницы жизни и творчества. Саранск, 1993. С. 198.

⁵² Личное дело М. М. Бахтина // *Архив Мордовского госуниверситета им. Н. П. Огарева*. Ф. 2, оп. 1, д. 54, л. 24.

⁵³ *Каган Ю. М.* О старых бумагах из семейного архива // *ДКХ*. 1992. № 1. С. 75.

⁵⁴ *Лаптун В. И.* Протеже профессора // *Сов. Мордовия*. 1992. 18 авг. Директор Мордовского государственного пединститута А. Ф. Антонов направил М. М. Бахтину в Кустанай письмо, датированное 9 сентября 1936 года. В нем, в частности, сообщалось следующее: «Уважаемый тов. Бахтин! По рекомендации профессора Павла Николаевича Медведева приглашаем Вас на преподавательскую работу в Мордовском пединституте. <...> На первое время мы можем предложить Вам положение доцента, гарантированный заработок до 600 рублей, квартиру и подъемные для переезда из Кустаная в Саранск. <...> Ввиду острой нужды в преподавателях прошу не задерживать Ваш ответ».

⁵⁵ Личное дело М. М. Бахтина // *Архив Мордовского госуниверситета им. Н. П. Огарева*. Ф. 2, оп. 1, д. 54, л. 24.

⁵⁶ Там же. С. 3.

⁵⁷ *Лаптун В. И.* М. М. Бахтин в Саранске (1936—1937) // *Родник*. Саранск, 1991. С. 291—303.

⁵⁸ Там же. С. 301.

⁵⁹ Там же. С. 301—302.

⁶⁰ Там же. С. 302.

⁶¹ *Каган Ю. М.* О старых бумагах из семейного архива // *ДКХ*. 1992. № 1. С. 76.

⁶² Там же. С. 79.

⁶³ *Конкин С. С., Конкина Л. С.* Михаил Бахтин: Страницы жизни и творчества. Саранск, 1993. С. 214. См.: *Эстетика словесного творчества*. М., 1986. С. 447.

⁶⁴ *Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным*. М., 1997. С. 288.

⁶⁵ См.: *Эстетика словесного творчества*. М., 1986. С. 447; *Clark K., Holquist M.* Mikhail Bakhtin. Cambridge, 1984. P. 263, 384.

⁶⁶ *Осовский О. Е.* Человек. Слово. Роман. Саранск, 1993. С. 20.

⁶⁷ См.: *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 4.

⁶⁸ *Лаптун В. И., Юрченкова Т. Г.* Хронологический указатель к биографии М. М. Бахтина (проект) // М. М. Бахтин в зеркале критики. М., 1995. С. 99.

⁶⁹ М. М. Бахтин. Собр. соч. М., 1996. Т. 5. С. 401—407.

⁷⁰ Лаптин В. И., Юрченко Т. Г. Хронологический указатель к биографии М. М. Бахтина. С. 99.

⁷¹ Личное дело М. М. Бахтина // Архив Мордовского госуниверситета им. Н. П. Огарева. Ф. 2, оп. 1, д. 54, л. 2.

⁷² Там же. Л. 23.

⁷³ Бахтин М. Вопросы стилистики на уроках русского языка в средней школе // Русская словесность. 1994. № 2. С. 48.

⁷⁴ ДКХ. 1993. № 4. С. 45.

⁷⁵ ОР РГБ. Ф. 527, картон № 8, л. 21.

⁷⁶ Личное дело М. М. Бахтина // Архив Мордовского госуниверситета им. Н. П. Огарева. Ф. 2, оп. 1, д. 54, л. 5.

⁷⁷ Там же. Л. 23.

⁷⁸ Центральный государственный архив Республики Мордовия (ЦГА РМ). Ф. р—546, оп. 1, д. 223, л. 54 об.

⁷⁹ Там же. Д. 228, л. 41—44 (написано рукой М. М. Бахтина).

⁸⁰ Там же. Д. 227, л. 1.

⁸¹ Там же. Д. 70, оп. 1 «л», л. III.

⁸² Там же. Оп. 1, д. 224, л. 34. Несмотря на ходатайство Ученого совета МГПИ перед ВАК об освобождении Бахтина от сдачи кандидатских экзаменов, сдавать их ему все равно пришлось, но уже в МГПИ им. В. И. Ленина. (См.: Паныков Н. А. «От хода этого дела зависит все дальнейшее...» // ДКХ. 1993. № 2—3. С. 38).

⁸³ ДКХ. 1993. № 2—3. С. 45.

⁸⁴ Ходатайство Ученого совета ИМЛИ о присвоении М. М. Бахтину ученой степени доктора филологических наук было отклонено Высшей аттестационной комиссией, причем спустя четыре с половиной года после защиты диссертации. Об этом свидетельствует протокол заседания ВАК от 9 июня 1951 года:

«Слушали: п. 4. Об утверждении Бахтина М. М. в ученой степени доктора филологических наук на основании защиты 15 ноября 1946 г. в Совете Института им. Горького АН СССР диссертации: “Рабле в истории реализма”, представленной на соискание ученой степени кандидата наук.

Постановили: Отклонить ходатайство об утверждении Бахтина М. М. в ученой степени доктора филологических наук ввиду того, что представленная к защите работа не отвечает требованиям, предъявляемым к диссертации на соискание ученой степени доктора наук.

Зам. председателя ВАК А. Топчиев.

Уч. секретарь И. Горшков».

(См.: Паныков Н. А. «От хода этого дела зависит все дальнейшее...» (защита диссертации М. М. Бахтина как реальное событие, высокая драма и научная комедия) // ДКХ. 1993. № 2—3. С. 29—55; Приложения // ДКХ. 1993. № 2—3. С. 117).

⁸⁵ Центральный государственный архив Республики Мордовия (ЦГА РМ). Ф. р—546, оп. 1, д. 223, л. 11. В протоколе научной конференции профессорско-преподавательского состава Мордовского пединститута, состоявшейся 15—16 января 1947 года, говорилось: «Слушали: доклад к. ф. н. преподавателя Бахтина Мих. Мих. По канд. диссертации “Рабле в истории реализма”, защищенной в ноябре 1946 года.

Постановили: дать высокую оценку диссертации т. Бахтина как работе, свидетельствующей о широком привлечении фактического материала

ла, о самостоятельной, творческой разработке темы, глубокой эрудированности автора».

Надо сказать, что диссертационная работа действительно получила хороший отклик в стенах Мордовского пединститута и даже была отнесена к числу лучших научно-исследовательских работ, выполненных сотрудниками института в 1946 году. Так, в отчете МГПИ Министерству просвещения РСФСР о научно-исследовательской деятельности за 1946 год, в частности, говорилось: «К лучшим работам, выполненным в 1946 году, следует раньше всего отнести канд. диссертацию преподавателя кафедры всеобщей литературы Бахтина Мих. Мих.: “Рабле в истории реализма”».

Диссертация т. Бахтина исследует тему, почти не освещенную в русском и советском литературоведении, и представляет из себя первую на русском языке солидную монографию» (См.: ЦГА РМ Ф. р—546, оп. 1, д. 238, л. 14).

Отношение к диссертационной работе Бахтина резко изменилось после публикации в газете «Культура и жизнь» (1947 г., 20 ноября) выступления В. Николаева «Преодолеть отставание в разработке актуальных проблем литературоведения», в которой наряду с критикой работы Института мировой литературы и его Ученого совета, автор крайне отрицательно отозвался о диссертации М. М. Бахтина. В статье говорилось: «В ноябре 1946 года Ученый совет института присудил докторскую степень за псевдонаучную, фрейдистскую по своей методологии диссертацию Бахтина на тему “Рабле в истории реализма”. В этом “труде” серьезно разрабатываются такие “проблемы”, как “гротескный образ тела” и образы “материального телесного низа” в произведении Рабле и т. п.». Именно этот “лестный” отзыв в столь авторитетной газете послужил поводом для резкого изменения мнения о знаменитой работе Бахтина не только в Москве, но и Саранске (См., напр.: *Естифеева В. Б.* Воспоминания о Бахтине // Странник. Саранск, 1995. № 1. С. 37—43).

⁸⁶ Личное дело М. М. Бахтина // Архив Мордовского госуниверситета им. Н. П. Огарева. Ф. 2, оп. 1, д. 54, л. 21.

⁸⁷ ДКХ. 1993. № 2—3. С. 46.

⁸⁸ ЦГА РМ. Ф. р—356, оп. 1, д. 52, л. 16.

⁸⁹ ЦГА РМ. Ф. р—546, оп. 1, д. 227, л. 38.

⁹⁰ Там же. Д. 257, л. 6—8. В протоколе заседания кафедры, написанном собственноручно Михаилом Михайловичем, говорится: «Слушали:

1. Сообщение зав. кафедрой М. М. Бахтина об освещении в курсах всеобщей литературы вопросов влияния русской литературы на литературу западных стран.

Постановили:

1) Вопрос о влиянии русской литературы на мировую разработан в нашем литературоведении далеко недостаточно, в особенности для 19 века; все имеющиеся работы страдают декларативностью и неполнотой; некоторый материал, хотя и далеко неполный, имеется только о влияниях Пушкина, Л. Н. Толстого, Достоевского и Горького.

2) Предложить членам кафедры тщательно использовать весь имеющийся по данному вопросу материал на своих лекциях; ввести в курсы небольшие разделы, вроде следующих: “Мериме и славянские литературы”, “Флобер и Тургенев”, “Гонкуры и русская литература” и т. п. В лекциях по всеобщей литературе 20-го века особое внимание уделить влиянию

Горького и советской литературы на все передовые направления этой литературы.

3) Во время научных командировок в Москву членам кафедры ознакомиться с имеющимися в Институте мировой литературы им. Горького рукописными работами (диссертациями мирового значения русской литературы, с работами Мотылевой и др.).

4) В лекциях по всеобщей литературе проводить сопоставления с соответствующими явлениями русской литературы, раскрывая своеобразие и преимущество последних (напр., русского критического реализма по сравнению с западным).

5) В корне преодолеть пережитки компаративизма в лекциях по всеобщей литературе».

⁹¹ Там же. С. 9. В протоколе заседания кафедры говорится: «Слушали: Сообщение М. М. Бахтина о ходе научной работы над темой “Буржуазные концепции Ренессанса”».

Постановили:

1) Работа М. М. Бахтина ставит себе целью дать критическую историографию проблемы Ренессанса. Особое внимание будет уделено критике реакционных концепций Ренессанса на Западе. Первая часть работы посвящена рождению самого термина «Ренессанс» (и его иноязычных версий) и ранним концепциям этой эпохи (до XVII века включительно).

2) Ход работы М. М. Бахтина, находящейся еще на первой стадии своего развития, признать вполне удовлетворительным» (Написано рукой Бахтина).

⁹² Там же. С. 26—30. В конце января 1949 года в центральных газетах «Правда» и «Культура и жизнь» были опубликованы обличительные статьи, посвященные «деятельности» группы театральных критиков, «безродных космополитов», в которую вошли Ю. Юзовский, А. Гурвич, И. Альтман, А. Борщаговский, Е. Холодов (Меерович), Г. Бояджиев, Л. Малюгин, Я. Варшавский и др. «Этой группе безродных космополитов, — писала газета “Культура и жизнь”, — не дороги интересы Родины, интересы советского народа. Зараженные упадочной идеологией буржуазного Запада, раболепствуя перед иностранщиной, они отравляют здоровую творческую атмосферу советского искусства тлетворным духом буржуазного уракосмополитизма, эстетства и барского снобизма. Выступления этих эстетствующих антипатриотов, людей без роду, без племени, направлены против всего передового в советской драматургии и театре. Эстетство — по природе своей — антинародно, антипатриотично, антинационально» (см.: На чуждых позициях. О происках антипатриотической группы театральных критиков // Культура и жизнь. 1949. 30 января).

Статьи, опубликованные в главном печатном органе ЦК ВКП(б) и органе Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), имели широкий резонанс в определенных слоях общества и требовали всестороннего обсуждения и, конечно же, осуждения «антипатриотической деятельности» группы театральных критиков из числа безродных космополитов, пытающихся оболгать достижения нашей культуры и искусства, принизить все передовое в советской драматургии» (там же).

Не была оставлена без внимания «деятельность безродных космополитов» и в Мордовском пединституте. Обсуждению редакционных статей газет «Правда» и «Культура и жизнь» было посвящено объединенное засе-

дание кафедр всеобщей литературы, русской литературы и основ марксизма-ленинизма, состоявшееся 1 марта 1949 года. От кафедры всеобщей литературы в нем приняли участие А. А. Савицкий (в то время декан литературного факультета. — *В. Л.*) и М. М. Бахтин, который собственноручно запротоколировал выступление коллеги, а свое собственное кратко изложил в следующем виде: «М. М. Бахтин в своем выступлении подробно остановился на “эстетизме” безродных космополитов. Это эстетизм растленного буржуазного Запада, в корне враждебный советскому эстетическому идеалу. Источник прекрасного безродные космополиты ищут вне действительности — в форме, в “прекрасном вымысле”, требуют от советских драматургов изображения отрешенной от общественной жизни и труда “борьбы больших страстей”. В противовес этой враждебной нам эстетической концепции Бахтин выдвигает четыре основных положения советской эстетики, эстетики социалистического реализма: 1) источником прекрасного в искусстве является только сама советская действительность; 2) основное качество советского героя, советского человека, является именно его цельность, отсутствие в нем всякого раздвоения; 3) в советской литературе и особенно в драматургии могут и должны изображаться конфликты, но в основе этих конфликтов должна лежать борьба нового со старым; 4) для советского героя характерно слияние личной и общественной страсти, личного и общественного счастья, в советской драматургии нет места для «отрешенной борьбы индивидуально-личных страстей».

Развивая эти положения, Бахтин показывает на конкретных примерах, как безродные космополиты дезориентировали советских драматургов и советские театры своими ложными, враждебными социалистическому реализму требованиями и какой вред они этим причинили. Бахтин показывает далее, что без любви к родине невозможно никакое продуктивное творчество; на космополитической почве ничего не родится; чтобы творить, надо любить свою Родину и гордиться ею, такая гордость выпрямляет человека, а низкопоклонство его принижает и делает бесплодным.

В заключении Бахтин выражает чувство глубокой благодарности Партии за разоблачение группы безродных космополитов и формулирует стоящие перед кафедрой всеобщей литературы задачи, вытекающие из полученного урока: 1) усилить самокритику; 2) усилить идеологическую бдительность; 3) критичнее и внимательнее относиться ко всей рекомендуемой студентам литературе, учитывая зараженность некоторой части ее компаративизмом, 4) больше уделять внимания в лекциях раскрытию величия и своеобразия русской литературы».

Трудно себе представить, как с уст Михаила Михайловича слетают выражения типа «безродные космополиты», «растленный буржуазный Запад», «чувства глубокой благодарности Партии» и т. п. По воспоминаниям участницы этого исторического заседания В. Б. Естифеевой, выступление М. М. Бахтина носило «мягкий, весьма нейтральный характер» (сообщено В. Лаптуну в частной беседе). Очевидно, при оформлении протокола, т. е. официального документа, Бахтин позаимствовал эти выражения из передовиц газет «Правда» и «Культура и жизнь», которые ими просто изобилуют.

⁹³ Там же. С. 69.

⁹⁴ Там же. С. 72.

⁹⁵ Там же. С. 74.

⁹⁶ ЦГА РМ. Ф. р—546, оп. 1, д. 272, л. 39.

⁹⁷ ЦГА РМ. Ф. р—356, оп. 1, д. 91, л. 113.

⁹⁸ ЦГА РМ. Ф. р—546, оп. 1, д. 257, л. 104—105.

⁹⁹ ЦГА РМ. Ф. р—546, оп. 1, д. 292, л. 48.

Выступление М. М. Бахтина на объединенном заседании кафедр было запротоколировано в следующем виде: «М. М. Бахтин говорит, что марристское учение о языке было оторвано от жизни, от литературы. Марристы в работах по синтаксису для литературоведов ничего не дали. Семантический анализ марристов для живой практики ничего не дал. В результате литературоведение оторвалось от языкознания. Марристы совсем не занимались литературоведением, литературоведы тоже оторвались от языкознания. В литературоведении почти 10 лет игнорировался вопрос о языке. Труды т. Сталина повернут языкознание к жизни, соединят литературоведение и языкознание.

Литературоведческое изучение произведения должно быть связано с языком. Надо вернуться к языку как определяющему специфику литературы. Но неклассовый язык используется в классовых целях. Возникает проблема классового использования языка в литературе. Чем более народен писатель, тем более он использует богатство народного языка и тем более его язык общенароден. Чем шире язык писателя, тем он более народен.

Надо внести ясность в термин *язык писателя*. Язык писателя — это общенациональный язык. При изучении стиля писателя, надо помнить, что здесь язык поставлен на службу определенной индивидуальности. В стиле начинается классовое использование языка. Стиль писателя глубоко индивидуален. Общациональность языка осуществляется в индивидуальном стиле. При изучении стиля надо исходить из национальности языка и отмечать печать индивидуальности. Ритм речи — явление неклассовое. Стихосложение, ритм определяется природой самого языка. Жанр непосредственно явление языковое. Жанры рождаются вместе с языком. Отрывать проблему жанра от проблемы языка нельзя. Социологизаторское определение неверно. Жанры неклассовы, так же как и языки».

¹⁰⁰ ДКХ. 1993. № 2—3. С. 46.

¹⁰¹ ЦГА РМ. Ф. р—546, оп. 1, д. 280, л. 208—211; Архивные материалы о преподавательской работе М. М. Бахтина в Мордовском пединституте (Публ. В. Лапуна) // ДКХ. 1996. № 1. С. 76—78.

¹⁰² Там же. Д. 257, л. 141.

¹⁰³ Там же. Д. 318, л. 7—9. Подробнее см.: Архивные материалы...

¹⁰⁴ ЦГА РМ. Ф. р—546, оп. 1, д. 322, л. 36.

¹⁰⁵ Там же. Д. 306, л. 102.

¹⁰⁶ Личное дело М. М. Бахтина // Архив Мордовского госуниверситета им. Н. П. Огарева. Ф. 2, оп. 1, д. 54, л. 37.

¹⁰⁷ *Осовский О. Е.* Человек. Слово. Роман. Саранск, 1993. С. 20.

¹⁰⁸ Там же. Д. 257, л. 167—170.

22 октября 1952 года состоялось расширенное заседание кафедры русской и зарубежной литературы, на котором, кроме членов кафедры Бахтина М. М., Петракеева М. А., Воронина И. Д., Васильева Л. Г., Дорофеевой А. Г., Маскаева А. И. и Естифеевой В. Б., также присутствовали: члены кафедры русского языка, зав. Кафедрой языка и литературы Темниковского учительского института (Темников — один из городов Мордовии. — В. Л.) Назаров, зам. начальника Управления по делам искусств

Шibaков, писатели — Н. Илюхин, И. Брыжинский, Я. Пинясов, К. Абрамов, Ф. Атянин, А. Малькин, Н. Эркай, В. Чукаров; учителя базовых школ и студенты.

В обсуждении доклада члена кафедры И. Д. Воронина «Социалистический реализм на современном этапе» принял участие М. М. Бахтин. В своем выступлении он отметил, что «в докладе следовало бы выбрать меньше проблем. С основными положениями доклада согласен, кроме утверждения о том, что партийность требует обязательно изображать работников партии. Ведь нельзя изобразить нашу жизнь, не изобразив руководящей роли нашей партии. В докладе т. Маленкова отмечено, что у нас есть еще произведения вялые, скучные. Есть такие произведения и в мордовской литературе.

Не согласен с т. Васильевым, который утверждает, что нельзя всех мордовских писателей называть представителями социалистического реализма. Мордовская литература сильна в поэзии, проза пока еще неудачна.

В докладе хорошо сказано об особенностях советского героя, советского человека, ясность цели, уверенность в конечной победе, это создает своеобразный оптимизм нашей жизни и всей литературы.

Оптимизм не исключает борьбы напряженной, захватывающей, этого иногда нет в произведениях наших писателей.

Следует приветствовать начинание кафедры в проведении заседаний совместно с писателями».

¹⁰⁹ Там же. Л. 180.

¹¹⁰ Там же. Л. 202. Выступая на объединенном заседании кафедр литературы, русского языка, мордовских языков и литературы, посвященного повышению общей культуры и грамотности студентов факультета языка и литературы, М. М. Бахтин отметил, что «преподавателям института необходимо знать и мордовский язык, и мордовскую литературу, для чего и предлагается цикл лекций по мордовскому языку и литературе.

Главный недостаток школы и института — неумение привить вкус к языку. Надо привить любовь к звуку. Основой пробуждения интереса к орфографии является привитие интереса к звуку. В речи студентов поражает бедность интонаций. Например, в речи студентов нельзя услышать интонации иронии. Для привития любви к языку должны большую роль сыграть преподаватели. В отношении анализа языка и стиля художественных произведений есть в настоящее время успехи, но этого еще недостаточно. Литература имеет большое значение в изучении языка и стиля.

Студенты не умеют работать со словарем. Преподавателям литературы надо указать студентам те места в произведении, которые отличаются какими-либо достоинствами. Большая работа предстоит в области орфоэпии. В речи студентов много недочетов и орфоэпического характера». Далее М. М. Бахтин отметил, что «грамотности ВУЗ обучать не должен как будто бы, но должны заниматься этим потому, что получаем неграмотных людей из средней школы. Нужно продумать мероприятия, повышающие грамотность учащихся».

Необходимо отметить, что вопрос повышения уровня общей культуры студентов неоднократно затрагивался Михаилом Михайловичем на заседаниях кафедры. Так, например, после посещения экзаменов на очередном заседании кафедры, состоявшемся 6 февраля 1953 года, Бахтин высказал по этому поводу следующие замечания: «На экзаменах студенты отвечают абстрактно, сухо, боятся конкретности. Студенты совершенно не

знают истории, не имеют представление об эпохе. Общая культура студентов низка, напр., студенты не знают, кто такой Моцарт, Бетховен, Бородин, не могут назвать картин Репина» (ЦГА РМ. Ф. р—546, оп. 1, д. 257, л. 178).

¹¹¹ Там же. Л. 210—212. С основным докладом на заседании выступил заведующий кафедрой всеобщей истории А. Я. Коковин. Затем слово было предоставлено М. М. Бахтину, который отметил, что «в литературе вопрос о роли народных масс и личности в истории распадается на 2 проблемы: 1) народ как творец литературы и 2) изображение народа в литературе. При разрешении этих проблем надо учитывать специфику литературы, ибо здесь очень легко скатиться в область вульгаризации. Положение затрудняется еще и тем, что до сих пор нет новых программ по литературе и литературоведению». Далее Бахтин остановился на первой проблеме: «Некоторые считают, что поскольку литературу создает народ, то обязательно помянуть автора. Это неверно. Литературу народ создает, создавая деятелей литературы, вдохновляя их, выражая через них свои чаяния. Поэтому, раскрывая эту проблему, исследователь найдет еще больше имен. Наши исследователи пишут еще такие монографии как, например, «Гете и его время», где дается описание эпохи как подсобного материала для создания Гете, эпоха выступает как пассивный материал. Отзвуки такого понимания имеются и сейчас. В. И. Ленин в своих статьях о Герцене и Толстом писал, что изучать литературу в отрыве от революционной деятельности народа нельзя. Но до сих пор в литературоведении не создана периодизация творчества некоторых писателей.

Вторая проблема — отражение народа в литературе. Если литература правильно отражает, то она должна правильно отразить роль народа как творца истории. Но образ живет как индивидуализированная личность. Как изображать народ? Изображать можно путем изображения массовых сцен, путем генерализации и путем показа каждого персонажа в связи с народом».

¹¹² Там же. Л. 216.

¹¹³ Там же. Л. 227.

¹¹⁴ Бахтин М. Мария Тюдор // Сов. Мордовия. 1954. 12 декабря.

¹¹⁵ ЦГА РМ. Ф. р—546, оп. 1, д. 343, л. 16.

¹¹⁶ Там же. Л. 28.

¹¹⁷ Там же. Л. 50.

¹¹⁸ Там же. Л. 51.

¹¹⁹ ДКХ. 1993. № 2—3. С. 60.

¹²⁰ Там же. Л. 92.

¹²¹ Бахтин М. М., Васильев Л. Г. На рассвете // Сов. Мордовия. 1959. 17 мая.

¹²² Письма М. М. Бахтина // Лит. учеба. 1992. № 5—6. С. 144.

¹²³ Там же. Л. 148.

¹²⁴ Личное дело М. М. Бахтина // Архив Мордовского госуниверситета им. Н. П. Огарева. Ф. 2, оп. 1, д. 54, л. 16.

¹²⁵ Бахтин М. М. (План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского») // Контекст: Литературно-теоретич. исследования: 1976. М., 1977. С. 296—316; *Он же*. (К переработке книги Д. Достоевского. П.) // ДКХ. 1994. № 1. С. 70—82.

¹²⁶ Там же. Л. 151.

¹²⁷ «Будет новая книга» // Сов. Мордовия. 1966. 13 февраля.

¹²⁸ Вулис А. З. У Бахтина в Малеевке // ДКХ. 1993. № 2—3. С. 175.

¹²⁹ ЦГА РМ. Р—2542, оп. 2, д. 127, л. 72, 73, 74.

12 мая 1966 года состоялось заседание кафедры русской и зарубежной литературы, на котором рассматривался вопрос о выдвижении М. М. Бахтина на соискание Ленинской премии. В протоколе заседания кафедры записано: «Слушали: выступление доцента кафедры С. С. Конкина, внесшего предложение о выдвижении М. М. Бахтина на соискание Ленинской премии 1967 года в связи с выходом в свет в 1963—1965 гг. двух исследований Бахтина “Проблемы поэтики Достоевского” и “Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Книга “Проблемы творчества Достоевского”, впервые увидевшая свет в 1929 году и получившая тогда высокую оценку А. В. Луначарского, явилась важным этапом в изучении сложного и крайне противоречивого наследия великого русского писателя.

Отметив новаторский характер исследования М. М. Бахтина, А. В. Луначарский писал, что это <не> делалось кем бы то ни было до сих пор, <ему удалось выделить> огромное значение многоголосности в романах Достоевского и верно определить ту совершенно немислимую автономность и полноценность каждого “голоса”, которая потрясающе развернута у творца “Братьев Карамазовых”.

Весь необычайно тонкий анализ романной формы у Достоевского в книге Бахтина вытекает из научно-материалистического принципа органического единства содержания и формы художественных произведений великого романиста.

Новая большая книга Бахтина посвящена исследованию творчества Ф. Рабле в связи с народной смеховой культурой средневековья и Ренессанса. Эта книга Бахтина имеет исключительно важное историко-литературное и общеметодическое значение. Она — образец конкретно-исторического и художественно-эстетического анализа творчества одного из величайших художников Возрождения, во многом определившего судьбы всей последующей европейской литературы.

Книги Бахтина вызвали живейший отклик научной общественности нашей страны, а также и у прогрессивных ученых в зарубежных странах. Они окажут благотворное влияние на дальнейшее развитие советской литературной науки. Все это, по моему убеждению, дает нам право выдвинуть названные книги М. М. Бахтина на соискание Ленинской премии с полной уверенностью в том, что они по своему научно-теоретическому уровню и общественной значимости вполне достойны столь высокой награды». Кроме того, на заседании кафедры выступили А. И. Маскаев, А. М. Куканов и И. Д. Воронин, которые также высоко оценили его работы. Таким образом, кафедра единогласно выдвинула М. М. Бахтина на соискание Ленинской премии 1966—1967 гг. по совокупности созданных научных работ».

¹³⁰ К биографии М. М. Бахтина // Вопросы литературы. 1991. № 3. С. 128—138.

¹³¹ Конкин С. С., Конкина Л. С. Михаил Бахтин: Страницы жизни и творчества. С. 313.

¹³² ЦГА РМ. Р—2542, оп. 2, д. 483, л. 81, 82, 90—94.

Восьмого декабря 1970 года состоялось заседание Ученого совета Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева, посвященного чествованию М. М. Бахтина, известного ученого-литературоведа, автора трудов по

творчеству Достоевского и Рабле, а также теоретических работ по литературоведению. Заседание открыл ректор университета А. И. Сухарев, который, в частности, сказал: «Михаил Михайлович — это человек с мировым именем. За свою долгую творческую жизнь он создал произведения, которые вошли в число лучших произведений отечественной и мировой науки. Это прежде всего относится к его исследованиям творчества Достоевского и Рабле». С докладом о жизни и творчестве М. М. Бахтина выступил доцент кафедры русской и зарубежной литературы А. М. Куканов. Приветственный адрес от Правления Союза писателей Мордовии зачитал С. Ларионов. Юбиляра также приветствовали: от литературоведов МГУ им. М. В. Ломоносова Матюшенко Л. И., от ученых-литературоведов АН СССР Пушкина Н. Г. и др.

От кафедры русской и зарубежной литературы Мордовского университета слово для приветствия М. М. Бахтина было предоставлено С. С. Конкину, который, в частности, сказал: «Нам особенно приятно приветствовать Михаила Михайловича в этот знаменательный день, потому что он в течение 20 лет работал на нашей кафедре в нашем университете. Михаил Михайлович — человек большого душевного обаяния. Мне лично приходилось работать с Михаилом Михайловичем в течение 8 лет и много с ним общаться. Хочу сказать следующее — в будущем напишут историю нашего университета, и ее страницы украсит красивая жизнь Михаила Михайловича».

На этом заседании также выступил Ю. Ф. Басихин, бывший аспирант Михаила Михайловича. В своем слове он отметил: «Мне довелось быть учеником Михаила Михайловича и общаться с ним на протяжении целых 22 лет. Запомнились его интереснейшие лекции, которые навсегда останутся в памяти. Когда Михаил Михайлович был заведующим кафедрой, то он ввел очень хорошие традиции. На кафедре царило уважение друг к другу. Хотелось бы пожелать, чтобы эти традиции поддерживались кафедрой: дух взаимного уважения, глубокой сердечности — все это было привито Михаилом Михайловичем. Было очень интересно говорить с Михаилом Михайловичем на любую тему, он был эрудирован во всех вопросах. Он лично знал Блока, Ахматову. В заключение разрешите присоединить свои поздравления к уже высказанным в адрес любимого Учителя с большой буквы и пожелать всего самого наилучшего».

От артистов Саранска и всей республики слово для приветствия было предоставлено Учватову, который отметил: «Мы все здесь в какой-то мере являемся учениками Михаила Михайловича. Здесь говорили ученики Бахтина, которые учились у Михаила Михайловича в университете. Я не учился в университете, но посчастливилось слушать лекции Михаила Михайловича в 1952—1953 годах. Эти лекции никогда не забудутся».

С заключительным словом и приветствием в адрес М. М. Бахтина выступила декан филологического факультета Мордовского университета В. М. Забавина. На этом заседании Ученого совета, посвященное чествованию М. М. Бахтина в связи с его 50-летней педагогической деятельностью и 75-летием со дня рождения, завершило свою работу.

¹³³ Хронологический указатель к биографии М. М. Бахтина: (Проект) // М. М. Бахтин в зеркале критики. С. 103.

¹³⁴ Там же.

¹³⁵ Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1997.

¹³⁶ Хронологический указатель к биографии М. М. Бахтина. С. 104.