

Н. Д. ТАМАРЧЕНКО

«ЭСТЕТИКА
СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА»
БАХТИНА
И РУССКАЯ
РЕЛИГИОЗНАЯ
ФИЛОСОФИЯ

РГГУ

РГГУ

Российский государственный гуманитарный университет



Н.Д. ТАМАРЧЕНКО

“ЭСТЕТИКА
СЛОВЕСНОГО
ТВОРЧЕСТВА”

Бахтина и русская
религиозная
философия

ПОСОБИЕ ПО СПЕЦКУРСУ

Москва • 2001

ББК 83.3(2Рос-Рус)-8 М.М. Бахтин
Т17

ISBN 5—7281—0380—4

©Тамарченко Н.Д., 2001

©Российский государственный
гуманитарный университет, 2001

Предлагаемая книга, по замыслу автора, — научная монография и в то же время пособие для студентов. Попытаемся объяснить и отчасти оправдать подобную двойственность замысла или, если угодно, отсутствие чистоты жанра.

Как видно из названия, речь, во-первых, пойдет об особой научной дисциплине — “эстетике словесного творчества”, т. е. о поэтике, построенной на основе философской эстетики. О необходимости ее создания М.М. Бахтин писал уже в 1924 г. в одной из ранних своих работ. Но книги под таким названием, которая содержала бы систематическое изложение основных проблем и понятий этой дисциплины, он не написал. Так называется лишь один из сборников исследований ученого на различные темы (причем название это не авторское). Однако, по нашему убеждению, все основные книги и статьи Бахтина, в сущности, — разработка общих и частных проблем и понятий новой научной дисциплины. Иначе говоря, мы придерживаемся гипотезы, согласно которой между всеми его исследованиями существуют закономерные системные связи, а используемые в них понятия образуют единый научный язык.

Отсюда — одна из причин, обуславливающих жанр предлагаемого сочинения. Сформулированный подход к научному наследию Бахтина нельзя считать ни абсолютно новым, ни общепринятым. Правильнее было бы назвать его дискуссионным, однако он не стал еще настолько популярным, чтобы вызвать открытые и плодотворные дискуссии. Дело в том, что проверкой такого рода гипотезы должна служить систематическая сравнительная характеристика важнейших работ ученого и используемых в них понятий.

Это, очевидно, задача чрезвычайно сложная и пока еще не решенная, хотя определенные усилия современной наукой в этом направлении предприняты, и не без успеха.

Здесь у читателя может возникнуть вопрос: разумно ли предлагать студентам изложение гипотез и первых шагов по их проверке вместо сообщения уже вполне утвердившихся и доказавших свою практическую полезность научных истин? На этот вопрос отвечу следующим образом: книга, которая вводит в текущий и открытый процесс научного развития, в литературу, его представляющую (зачастую весьма мало известную), на мой взгляд, студентам не менее необходима, а иногда и более полезна, чем такая книга, которая знакомит их с уже устоявшимися научными представлениями, стремясь тем самым облегчить усвоение хорошо известных и общедоступных источников, а то и просто сделать ненужным самостоятельное изучение даже и этих источников.

Вернувшись снова к названию книги, обратим внимание на его вторую часть. Очевидно, задача автора состоит еще и в сравнении тех идей и понятий, которые входят в состав “эстетики словесного творчества”, с аналогичными положениями и понятиями русской религиозной философии. Оговоримся сразу: “русская религиозная философия” в данном случае — несколько мыслителей весьма ограниченного исторического периода: рубежа XIX—XX вв., т. е. эпохи символизма и непосредственно ее продолжающей постсимволистской эпохи (1920-х годов). При этом мыслители, о которых идет речь — Вл. С. Соловьев, В.В. Розанов, Е.Н. Трубецкой, Андрей Белый, Вяч. Иванов, П.А. Флоренский, — разумеется, в своих философских построениях опирались на определенную европейскую традицию и откликались на современное им состояние европейской мысли. Этот контекст, также входивший в кругозор создателя “эстетики словесного творчества”, несомненно, должен быть учтен. В изучении связей между идеями Бахтина и философской традицией современной наукой сделано гораздо больше, хотя ее результаты и в этом случае не пользуются большой популярностью.

Отношение создателя теории полифонического романа к некоторым явлениям русской религиозно-философской мысли, по нашему убеждению, — впечатляющая демонстрация того диалогического взаимоосвещения жизненных

позиций и “языков”, о котором он писал. Такой диалогический контакт с традицией одновременно высвечивает в ней новые грани и обогащает смысл ответных реплик ее наследника. Полноценное понимание “эстетики словесного творчества” без учета ее религиозно-философского контекста вряд ли возможно.

Скажем, наконец, и о том, что вряд ли возможно, на наш взгляд, и плодотворное развитие современной поэтики без опоры на систему идей Бахтина и его научный язык. Пусть не пугает это утверждение даже и тех приверженцев интеллектуальной свободы, которые готовы воспринять как посягательство на нее, а то и попытку “террора” любой разговор о необходимых культурных ценностях. Науке о литературе сегодня как никогда нужен общий язык — универсальный язык научного общения, а не какой бы то ни было из языков замкнутых или элитарных школ. И в этой роли научный язык, созданный Бахтиным, может выступить тем успешнее, что любое из предложенных им понятий вбирает в себя и продуктивно переосмысливает богатый исторический опыт европейской эстетики и поэтики. Работы Бахтина в этом отношении — и каждая в отдельности, и все вместе — вполне аналогичны по своей природе столь высоко ценимому им жанру романа: контакт с незавершенным настоящим не дает им застыть.

В первом приближении мы можем определить поэтику как науку о произведении словесного искусства и об изменениях, которые происходят в этой области художественного творчества исторически. Эстетика же — при таком предварительном подходе — наука об общей природе всех видов искусства, по-разному проявляющейся в каждом из них. Первая, как кажется, занимается отличительными особенностями одного вида искусства; вторая — тем, что объединяет все виды. Отсюда ясно, что в каждом отдельном виде искусства, например в художественной литературе, и в каждом конкретном произведении одновременно присутствуют обе стороны.

Если бы, скажем, в романе Пушкина “Евгений Онегин” нельзя было увидеть самые общие свойства всякого искусства, это бы означало, что у нас нет оснований считать его художественным произведением (мы ведь так относимся далеко не к любому роману). И наоборот, говоря, что пушкинский роман — художественное произведение, мы вольно или невольно признаем, что в нем есть такие признаки, которые всегда служат для нас основанием отграничивать факт искусства от того, что им не является.

Вопрос: какие именно свойства и признаки в подобных случаях обычно имеются в виду? — мы пока оставим в стороне. Одно дело — узнать предмет или явление и сказать, к какому роду они относятся, и совсем другое — объяснить, почему мы так квалифицируем данный предмет. Точно то же можно сказать о любом узнавании. Например, для нас не составляет никакого труда узнать человека, которого мы неоднократно видели. Но если от нас будут требовать объяснения, по каким признакам нам удалось это

сделать, такое объяснение может оказаться чрезвычайно затруднительным.

Итак, если общие свойства искусства как такового, а также признаки особого вида искусства (в данном случае — словесного) присутствуют в отдельном произведении одновременно, то вполне понятно, что поэтика и философская эстетика должны выступать в союзе. “Эстетика словесного творчества” и есть формула, призванная обозначить неразрывное единство поэтики и философской эстетики. В объяснениях, как видно, скорее нуждается тот факт, что необходимость подобного единства Бахтину пришлось специально доказывать. Это — результат исторически возникшего и утвердившегося разобщения двух дисциплин, которое наглядно проявилось в статусе каждой из них, определившемся к первой четверти нашего века и существующем вплоть до наших дней.

1. Взаимоотношения поэтики и эстетики сегодня

Первая дисциплина понимается в XX в. как чисто литературоведческая. С такой точки зрения поэтика — наука о структуре литературного произведения, его отличии от произведений других видов художественного творчества, о типах литературных произведений (родах и жанрах) и об исторической эволюции форм словесного искусства. Включает в себя поэтику теоретическую и историческую.

Две ее основные части разделяются по принципу “синхрония—диахрония”, сформулированному великим швейцарским лингвистом Фердинандом де Соссюром: язык как систему можно понять, только полностью отвлекаясь от его эволюции; наоборот, эволюцию языка можно изучать, лишь отвлекаясь от его системности (рассматривая изменения в каждом аспекте или на каждом уровне в отдельности). Точно так же и словесное искусство можно, с одной стороны, рассматривать как систему: таковы природа и структура литературного произведения, а также система литературных родов и жанров. Эти вопросы и входят в предмет теоретической поэтики. С другой стороны, можно изучать эволюцию различных художественных форм в литературе:

например, изменения форм речи — возникновение наряду с прямой и косвенной речью формы несобственно-прямой речи; изменения в образе персонажа: наряду с персонажами, у которых есть заданная сюжетная функция (все герои волшебной сказки поступают одинаково и делают только то, что должны делать), появляются и такие, у которых есть возможность выбора. Таковы вопросы, находящиеся в ведении исторической поэтики.

Эстетика в современном понимании — раздел философии, а именно философия искусства. Эта дисциплина, как представляется современному сознанию, по-своему вполне специальная и далекая от конкретных задач и нужд литературоведа. Более того, чтобы ей заниматься, необходимо, на первый взгляд, стать специалистом в других, чуждых литературоведу областях: в живописи, музыке, архитектуре. Иначе на чем же будет строиться представление об общих свойствах разных искусств?

Конечно, современный литературовед, как правило, прекрасно знает, что такие философы, как Иммануил Кант или Георг Вильгельм Фридрих Гегель, хорошо разбирались в любом из основных видов искусства. Но их философские положения не были, конечно, в буквальном смысле обобщениями, т. е. выводами из наблюдений и сравнений. Они добывались прежде всего путем логического моделирования, или, как выражались в те времена, “конструирования”. Литературоведам, как и другим представителям частных наук нашего времени, такой путь исследования обычно представляется устаревшим. И это несмотря на повсеместный интерес как к работам Бахтина, так и к исследованиям А.Ф. Лосева, в которых принцип моделирования никак нельзя не заметить.

Таким образом, для современного научного сознания поэтика (теоретическая и историческая) и эстетика — совершенно самостоятельные и внутренне не связанные друг с другом дисциплины. Так сложилось исторически и продолжается в значительной мере по инерции. Поэтому, чтобы понять замысел Бахтина, решившего вскрыть изначальное внутреннее родство двух дисциплин, нужно бросить взгляд на историю их постепенного расхождения.

2. Поэтика и эстетика в истории культуры

В течение многих веков — начиная с классической античности и до середины XVIII в. — поэтика была “нормативной”. Нормативная поэтика — наука о правилах создания произведений, основанная на изучении высших образцов словесного искусства.

Такова, например, знаменитая “Поэтика” (или “Об искусстве поэзии”) Аристотеля. Дошедшая до нас ее часть посвящена трагедии. И Аристотель рассуждает в ней о том, как авторы должны строить действие и какие подбирать слова, а также какими должны быть персонажи, чтобы трагедия была хорошей. Речь как будто идет исключительно о технологии литературного творчества, а задача автора трактата, на первый взгляд, состоит лишь в том, чтобы вывести правила из наблюдений над опытом знаменитых писателей и передавать сделанные выводы их последователям в искусстве сочинения трагедий.

С такой точки зрения различия между творением Аристотеля и трактатом в стихах Буало “Поэтическое искусство”, написанным примерно двумя тысячелетиями позже, если и есть, то не существенны. Разве что у Буало речь идет обо всех основных поэтических родах и жанрах, среди которых трагедия не слишком выделяется. Но и у него во всех случаях указаны образцы совершенства в каждом виде творчества и выведены правила, следуя которым поэт может состязаться с великими предшественниками в надежде если и не превзойти их, то по крайней мере сравниться с ними.

Такова была “нормативная”, т. е. задающая нормы, поэтика. Она могла существовать и пользоваться признанием до тех пор, пока сохранялись убеждение во вневличном источнике творчества и установка на следование традиции. Помните у Пушкина обращение к Музе: “Открой мне благородный след / Того возвышенного галла / Кому сама средь грозных бед / Ты гимны смелые внушала!”? От Гомера до Пушкина обращение к Музе означало, что поэт говорит как бы не от самого себя и не по личному произволу и вымыслу. Он творит, будучи под воздействием высших сил и только “озвучивает” то, что ему внушают. И понятно, что все “питомцы Муз” в этом смысле идут по одному пути и сле-

дуют друг за другом; высокие достоинства поэтического произведения — это и есть свидетельство общения автора с Музой. Лирический субъект пушкинской “Вольности” просит Музу сделать для него то же, что она в свое время сделала для “возвышенного галла” (одна из версий состоит в том, что имеется в виду поэт Андре Шенье). Так показано здесь отношение к традиции.

И все же разница между нормативными “Поэтиками” Буало и Аристотеля существовала. Одно из важнейших понятий в трактате древнегреческого мыслителя — “катарсис” (переводится примерно как “очищение”). Вот уже третье тысячелетие идут споры о смысле этого понятия, которое обозначает результат развития действия трагедии — катастрофу героя — и одновременно характеризует восприятие этой катастрофы зрителем. Вполне ясно одно: катарсис — это проблема философской эстетики. У Буало таких проблем нет, и совершенно не случайно, что поздние нормативные поэтики уже не создавались философами.

Таким образом, изначально между двумя дисциплинами никакого разрыва не было. Он складывался постепенно. Но на рубеже XVIII—XIX вв. была сделана мощная попытка его преодолеть. В этом смысле образцом можно считать “Лекции по эстетике” Гегеля, читавшиеся в начале XIX в. и опубликованные после смерти философа по записям его учеников.

Глава “Поэзия” в современном (четырёхтомном) издании гегелевской эстетики занимает целый том, но при всем своем объеме представляет собой только часть развернуто и систематически изложенной гегелевской философии искусства, в которую на равных правах входят разделы и о других видах художественного творчества.

Систематика видов искусства у Гегеля определяется общими представлениями философа о сущности этого рода творческой деятельности и его целях. Ясно, что если попытаться представить себе конкретное и наглядное воплощение вечной, исконной сущности искусства, то получится идеальное художественное произведение. Поскольку философия Гегеля была религиозной, прообразом или моделью человеческого творчества был для него творческий акт Бога. И так как первым актом Божества та разновидность религиозной философии, к которой принадлежит гегелевская система, признавала воплощение им собственной сущности

в трех лицах, то идеальной моделью художественного образа представлялась философу Св. Троица.

В то же время, по Гегелю, искусство — часть становящейся, исторически изменяющейся человеческой культуры. На разных стадиях своего развития оно выражает различное “состояние мира”. В мировой истории, по мысли философа, сменились две главные стадии: мир непосредственной индивидуальности и мир “отчуждения”. На первой стадии идеальное произведение должно было принять форму эпоса. И таким был, с точки зрения Гегеля, эпос Гомера. На второй стадии наиболее адекватной “формой времени” философ считает драму. Переход же от первой ко второй выразился главным образом в лирике. Наконец, роман, возрождающий эпос в новых исторических условиях и одновременно близкий драме (основанный также на конфликте), — живое свидетельство непрерывности развития словесного искусства и сохранения им собственной сущности¹.

Из всего этого видно, что для философской эстетики любое литературное произведение (независимо от эпохи, рода и жанра; поэтическое или прозаическое) — одно из многообразных воплощений “идеального произведения”. Именно по этой причине в рамках подобного подхода нет самостоятельной науки о словесном искусстве, а есть лишь посвященный ему раздел общей философии художественного творчества.

На рубеже XIX—XX вв. произошли важные перемены в европейском искусствознании. Возникло стремление изучать не идеологию, выраженную в художественных произведениях, а способы организации и обработки материала, который используется для создания произведения как некоторой “вещи”. Скажем, кроме природы, изображенной на картине, наше внимание может привлечь само полотно, размещение на нем линий, фигур или пятен определенного цвета и т. п. Направление это, занявшееся изучением *техники* разных искусств, со временем получило название “формализм”. В России оно проявилось наиболее заметно и эффективно в области изучения техники *словесного искусства*. Характерные для него отказ от “идеологизма” и перенос внимания на материал искусства и способы создания художественного впечатления (“приемы”) наглядно проявились в названиях знаменитых статей В. Шкловского “Искус-

ство как прием”, «Как сделан “Дон Кихот”?» и Б. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель”».

Виды искусства отличаются друг от друга именно используемым материалом. Особенности материала в полной мере могут учитываться лишь специалистами. Материал художественной литературы — слово или речь. Следовательно, поэтика, как полагали русские формалисты (В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов, а также менее ортодоксально настроенные В.М. Жирмунский и Б.В. Томашевский), должна быть разделом лингвистики. Таким способом, представлялось им, литературоведение сможет избавиться от отвлеченностей и идеологических химер, превратившись в достаточно точную “положительную” науку.

Хотя некоторые из ученых этого направления говорили о необходимости отличать друг от друга организованный материал и “эстетический объект” (В.М. Жирмунский), в целом русский формализм резко противопоставил себя философской эстетике. Выявление *общей* природы разных искусств казалось ненужным; акцент переместился на *специфику* данного вида искусства. Главной проблемой всего научного направления стал “поэтический язык”, т. е. совершенно особое использование языка в рамках искусства.

Но так обстояло дело только в наиболее заметном и новом для того времени научном движении. Оно заявило о себе сразу же после Первой мировой войны и достигло расцвета в середине 1920-х годов. Дальше начался спад. (Речь, конечно, идет о школе; в отдельных случаях, как, например, у Ю.Н. Тынянова, кризис школы оборачивался личным научным подъемом). Непосредственной же предшественницей формализма в России была эстетика русского символизма (Вл. С. Соловьев, Вяч. Иванов, Андрей Белый). Это была религиозно-философская дисциплина, опиравшаяся на идеи Канта и Гегеля, учитывавшая и современное ей европейское неокантианство. Важнейшие работы названных авторов относятся к 1890 — 1910-м годам, но влияние символистской эстетики ощущалось и позже — на всем протяжении 1920-х годов. Кроме того, на развитие поэтики в этот период большое воздействие оказывала психологическая эстетика А.А. Потебни и его учение о слове.

Как мы увидим в дальнейшем, в качестве взаимообусловленных противоположностей выступили именно форма-

лизм и психологическая эстетика. Что же касается философии символизма, то она скорее заключала в себе предпосылки синтеза эстетики и поэтики. Об этом свидетельствуют, например, такие статьи Вяч. Иванова, как “Достоевский и роман-трагедия”. Еще более очевидна и известна в этом отношении роль Андрея Белого: будучи создателем своеобразного варианта неокантианской эстетики (о чем дальше мы будем говорить подробно), он много сделал и для изучения техники словесного искусства, особенно для зарождавшегося в то время стиховедения (разграничение метра и ритма и т. п.). Соотношение трех названных направлений в исследовании искусства и было отправной точкой создания “эстетики словесного творчества”.

3. Бахтин и научная ситуация 1920-х годов

То, что Бахтин самым внимательным образом следил за развитием нового научного движения в области литературоведения — формализма, давно и достаточно хорошо известно. Прежде всего потому, что в 1928 г. была опубликована книга П.Н. Медведева “Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику”, которая очень резко отличалась — и по содержанию, и по стилю — от другой, более поздней и более широко известной книги того же автора — “Формализм и формалисты”. Зато читателями 1960 — 1970-х годов было замечено удивительное сходство первой из этих книг — прежде всего по стилю, но также и по содержанию — с книгами Бахтина о Достоевском (второе издание — 1963) и Рабле (1965).

В научных кругах примерно с середины 1960-х годов курсировали неофициальные сведения, согласно которым подлинным автором книги о формальном методе был Бахтин (кое-кто об этом знал, конечно, и раньше). Через десятилетие эти сведения были подтверждены в статье известного литературоведа и лингвиста Вяч. Вс. Иванова о Бахтине, где был приведен список работ этого ученого, включая изданные под именем П.Н. Медведева и В.Н. Волошинова. (Кроме книги о формальном методе, это были книги В.Н. Волошинова “Фрейдизм” и “Марксизм

и философия языка”, статья “Слово в жизни и слово в поэзии” и др.)². Об этом же говорили рассказы ученых, лично знавших Бахтина и обсуждавших с ним вопрос об авторстве книг, на обложке которых стояло чужое имя (Волошинов в конце 1920-х годов был аспирантом Института русской литературы и учеником Бахтина, а Медведев — приятелем великого ученого и очень опытным литературным деятелем, если не сказать дельцом).

Подзаголовок книги “Формальный метод в литературоведении” — “Критическое введение в социологическую поэтику” — обещал читателю продолжение. Никакой систематически изложенной поэтики — ни социологической, ни иной — более поздние работы П.Н. Медведева не содержали. Зато в 1975 г. в сборнике исследований Бахтина “Вопросы литературы и эстетики” была впервые опубликована по рукописи его большая статья, написанная в 1924 г.: “Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве”.

В этой работе, во-первых, мы находим много *параллелей* той полемике с формализмом, которой была посвящена книга 1928 г.³ Но здесь спор ведется на более глубоком уровне: речь идет об “общеэстетических предпосылках” русского и западноевропейского формализма, названных “материальной эстетикой”. Книга о формальном методе выглядит расширенной и упрощенной (предназначенной для “широкого читателя”) переработкой ранее написанного текста.

Во-вторых, в статье 1924 г. то, что сказано о “материальной эстетике”, представляло собой именно *введение* в “систематическую поэтику”, которая должна быть, как сказано здесь, “эстетикой словесного художественного творчества”⁴. После опубликования целого ряда ранних, т. е. относящихся к 1920-м годам, работ ученого (главная из них называется “Автор и герой в эстетической деятельности”) стало ясно, что такое обозначение науки о словесном искусстве было для Бахтина наиболее адекватным; другое же — “социологическая поэтика” — он считал более соответствующим духу времени и вкусам своих издателей и читателей.

Итак, “эстетика словесного творчества” была явно ориентирована на европейский формализм и при этом в значительной степени критически — на “молодую русскую

поэтику”, как выражался Бахтин. В то же время ученый признает, что совершенно необходимое “изучение техники произведений словесного искусства вообще впервые началось на почве материальной эстетики как в западноевропейской, так и в русской эстетической литературе” (ВЛЭ, 13). Учитывала ли новая дисциплина также эстетику русского символизма, и если да, то в какой степени?

На этот вопрос у нас есть все основания ответить утвердительно. В статье “Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве” сказано о невозможности “построить науку об отдельном искусстве” (в данном случае — поэтике) “независимо от познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры”. Но именно в русском символизме, особенно в статьях Вяч. Иванова и Андрея Белого, основой эстетики считалась философия культуры. Обратившись к книге “Формальный метод в литературоведении”, находим следующие положения: «На почве символизма и появились впервые литературоведческие работы, подходившие к поэтическому искусству по существу, пусть и искаженные ложными идеологическими воззрениями. “Символизм” А. Белого, некоторые статьи В. Иванова, теоретические работы В. Брюсова бесспорно занимают в истории русского литературоведения значительное место»⁵. Но книги “Символизм в русском литературоведении” Бахтин не написал. А если бы и сделал это, опубликовать ее было бы невозможно даже и под именами Медведева или Волошинова. Поэтому вопрос о соотношении “эстетики словесного творчества” с религиозно-философской эстетикой русского символизма и требует специального анализа⁶.

Из сказанного видно, что создававшаяся Бахтиным новая научная дисциплина действительно имела своей целью синтез достижений “молодой русской поэтики” и эстетики символизма. Об этой задаче — соотносить исследование содержания с изучением материала (или техники) — и говорила формула “эстетика словесного творчества”.

Казалось бы, единственное, что необходимо для сопоставления идей М.М. Бахтина с идеями его предшественников — это обнаружение сходства тех или иных конкретных тезисов или положений, а также терминов и стоящих за ними понятий. Разумеется, если такого сходства нет, то нет и предмета разговора. Но это лишь фактическая предпосылка

(основание) исследования. Методологическая же его предпосылка заключается в том, что одни и те же конкретные положения или термины в различных научных системах могут иметь весьма разные значения.

Поэтому вначале мы должны выяснить значение интересующего нас термина или место определенного положения (суждения) в общей системе идей М.М. Бахтина, а потом уже сравнивать его с аналогичными элементами других научных систем. Например, как мы увидим, одна и та же богословская формула “нераздельности и неслиянности” имеет в системах эстетических идей Бахтина и Флоренского хотя и аналогичные, но существенно разные функции. Вообще при сопоставлении значительных культурных явлений установленное сходство — повод для выявления гораздо более интересных и значимых различий.

В этом отношении к научному творчеству Бахтина вполне приложимы те методологические принципы, которым он сам следовал, изучая литературу и культуру: сначала нужно раскрыть “Достоевского в Достоевском” или “Рабле в Рабле”, а потом уже в свете полученных результатов рассматривать ту линию традиции, которая ведет именно к интересующему нас феномену. Иначе мы не сможем эту линию правильно выделить и осмыслить. Так поступим и мы.

“ЭСТЕТИКА СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА”
КАК СИСТЕМА ИДЕЙ И ПОНЯТИЙ

Существует ли системная взаимосвязь важнейших высказываний М.М. Бахтина по весьма широкому кругу вопросов, находящихся в ведении той дисциплины, которую он сам назвал “эстетикой словесного творчества”? Этот вопрос — лишь часть более широкой дискуссионной проблемы “наличия или отсутствия в текстах” ученого единой “общеконцептуальной основы”, проблемы, которая уже специально рассматривалась⁷. Предлагаемое нами сужение поля исследования в данном случае не только оправданно, но и необходимо⁸. Оно позволит, как мы надеемся, избежать попыток вывести конкретные суждения ученого в интересующей нас области из подобной “общеконцептуальной основы”.

Ныне чрезвычайно широко распространилось убеждение в том, что Бахтин выражался исключительно метафорически. Мысль о “вызывающе неточном языке” этого ученого была со всей определенностью высказана, по-видимому, впервые в известной статье М.Л. Гаспарова⁹ и благодаря авторитету этого выдающегося филолога оказала на так называемую бахтинологию столь сильное воздействие, что за нею полностью проглядели другую мысль той же статьи (присутствующую в том же абзаце) — об “органической цельности бахтинского мировоззрения”. По причине своей авторитетности упомянутая оценка языка работ Бахтина, как правило, при использовании не подкрепляется никакой аргументацией.

В одной из работ утверждается, например, что «в контексте бахтинского творчества понятие “роман” порой приобретает характер метафоры, что, естественно, осложняет попытки его строгого прочтения сторонниками четких определений, в том числе и с точки зрения классических категорий исторической поэтики»¹⁰. Казалось бы, что стоит “сторонникам четких определений” рассмотреть выделенные Бахтиным (в работе “Эпос и роман”) *три структурные*

особенности романа и сверить с ними значение термина “роман” в различных исследованиях этого автора? А что, если различные случаи употребления этого термина друг другу строго соответствуют? И еще: к числу “классических категорий исторической поэтики”, надо полагать, относится и сюжет. Есть ли основания считать, что в исследовании Бахтина “Формы времени и хронотопа в романе”, имеющем подзаголовок “Очерки по исторической поэтике”, сюжет романа рассматривается не в традициях этой научной дисциплины? (С нашей точки зрения, трактовка сюжета в исследовании — как комплекса мотивов — вполне аналогична употреблению этого термина А.Н. Веселовским).

Но если не подвергать тезис о метафоричности языка Бахтина никакому сомнению, если считать метафорами или символами и “бахтинскую концепцию слова”, и “понятие карнавала”, то открываются совершенно иные и, главное, ничем не ограниченные возможности обращения с текстами этого автора: ведь расшифровка таких “символов” целиком и полностью зависит от собственных задач интерпретатора и от его изобретательности. Например, в работе о связи Бахтина с художественной культурой XX в. можно заявить, что роман для этого автора вовсе не литературный жанр, а “модель” современной ученому “культурной ситуации”. Конечно, это породит некоторые вопросы — например: “А какой роман имел в виду Бахтин?”, “И почему именно роман Бахтин принял за модель современной ему культуры”? И если у интерпретируемого автора ответа на один из подобных вопросов не найдется, это послужит поводом для сожалений: как видно, Бахтин — в отличие от более широко мыслящего исследователя его творчества — “таким вопросом не задавался”¹¹.

Несмотря на “метафоричность”, равно как и на другие, многократно обсуждавшиеся непривычные особенности слога Бахтина, речь в данном случае, по крайней мере на наш взгляд, идет именно о науке. И следовательно, единство творчества этого автора может быть раскрыто лишь на основе изучения его научного языка как системы понятий¹².

Однако система эта сложилась не путем развертывания и детализации неких заранее сформулированных философских предпосылок, а в результате применения в различных областях исследований внутренне единой, но каждый раз

заново и лишь в данном частном аспекте эксплицируемой методологии. При отсутствии формулировок общих исходных идей системный характер придает терминологии Бахтина постоянное воссоздание разными конкретными высказываниями единого неформулируемого контекста¹³. Известно, что Бахтин рассматривал язык вообще “не как систему абстрактных грамматических категорий, а язык **идеологически наполненный**, язык как мировоззрение и даже как конкретное мнение” (ВЛЭ, 84). Подойти с такой точки зрения к языку работ самого ученого означает, по-видимому, установить внутренние семантические связи между важнейшими словами и выражениями, имеющими в его текстах статус терминов¹⁴. Реальное значение последних, возможно, и прояснится в контексте этих связей¹⁵.

Напротив, убеждение в том, что в “мире Бахтина... нет симметричной соотнесенности понятий и положений, нет даже терминологической четкости (терминологический “импрессионизм”), зато присутствуют темноты: провалы и зияния”¹⁶, — легко может привести к подмене действительной системности этого “мира” желаемой или приемлемой для исследователя “целостностью”. Из подобных предпосылок “выводится”, например, такое частное проявление “руководящих идей”: “Автор, выполняя функцию завершения и оформления героя, в то же время входит своим голосом и своим кругозором в голос и кругозор героя”¹⁷. Нетрудно заметить, что в этой формулировке смешиваются автор-творец со “вторичным автором” и “голос” с “точкой зрения” (или кругозором), тогда как “импрессионистичный” Бахтин в обоих случаях разграничивал смежные понятия.

В области “эстетики словесного творчества” интересующие нас семантические связи строятся, надо полагать, вокруг **феномена художественного произведения**. Эта гипотеза избавляет нас от необходимости предварительно “фиксировать” “каркас общефилософской позиции Бахтина”, чтобы затем уже переходить (каким образом?) к разработанным ученым “частнонаучным терминам”¹⁸.

Если считать исходным пунктом развертывания “эстетики словесного творчества” новую концепцию “художественного произведения в слове” (оригинальную трактовку категорий содержания, материала и формы, автора и героя), то его следующий пункт — решение проблемы жанра и в особенности жанра романа (понятия “стилистической трех-

мерности”, “незавершенного настоящего” и “зоны контакта”). Каждое из этих понятий раскрывается у Бахтина и в аспекте исторической поэтики. Наконец, в исторической перспективе ученый осмысливал судьбы романа в категориях философии культуры (“гротескный реализм” и “карнавализация”). Сказанное характеризует, конечно, не логику творческого процесса Бахтина и не изначальный “каркас” его философской эстетики, а логику взаимосвязей, сложившихся уже *в результате* разработки им различных проблем и аспектов заново создаваемой “эстетики словесного творчества”.

И еще одно предварительное замечание. Попытка спокойно и трезво прокомментировать ряд положений ученого, стремясь не упрощать и не огрублять их, но все же прояснить их взаимосвязи и тем самым смысл, вызывает, к сожалению, у некоторых наших современников упрек в стремлении “переписывать Бахтина”. Мы, однако, убеждены в том, что такая попытка во всяком случае не менее правомерна, чем столь популярное стремление использовать идеи и терминологию этого автора как повод и материал для самораскрытия¹⁹. Кроме того, она и не бесполезна для читателя — особенно такого, который стремится войти в мир исследований Бахтина, не будучи заранее уверен в том, что благодаря повсеместному употреблению слов “диалог”, “карнавал” и “хронотоп” ничего неизвестного в этом мире уже не осталось. Изучение — даже и автономное, без сравнений с другими — текстов исследователя такого уровня представляется нам также задачей более достойной, чем слишком частые (но, по большому счету, совершенно бесполезные) попытки его “разоблачить”.

1. “Эстетическое” и “материально-словесное” в структуре произведения

Расхождение двух подходов к искусству — традиционной философской эстетики и формального европейского искусствознания, по Бахтину, несомненно, выражается в неспособности современной ему науки адекватно отразить в понятиях реальную взаимосвязь между “эстетическим объектом” и организованным материалом произведения. Об

этом говорят как название первой главы работы “Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве” — “Искусствознание и общая эстетика”, так и развернутая в ней полемика с “материальной эстетикой”. Отсюда и основной исходный тезис работы: **“Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества”** (ВЛЭ, 10)²⁰. Но предлагаемое ученым решение проблемы поражает своей парадоксальностью.

Во-первых, центральное в этой научной ситуации понятие художественной формы в его истолковании *развивается*: Бахтин различает формы “архитектонические” и “композиционные”, настаивая на принципиальной методологической важности такого различения. Поскольку первые “входят в эстетический объект”, а вторые “организуют материал” (ВЛЭ, 19—21), вместо искомого единства противоположных аспектов произведения как будто заново закрепляется их несовместимость.

Во-вторых, непонятно, каким образом с подобной методологической предпосылкой сочетается столь односторонняя полемика: речь идет исключительно о “тенденции **понять художественную форму, как форму данного материала, не больше, как комбинацию в пределах материала в его естественнонаучной и лингвистической определенности и закономерности**”, тенденции, которая возникла “на почве искусствознания” (ВЛЭ, 11). В результате **“не критически понятая целевая композиция произведения объявляется самой художественной ценностью, самым эстетическим объектом непосредственно”** (ВЛЭ, 18). Иначе говоря, одна крайность состоит в том, что организованный материал принимается за не совпадающий с ним в действительности эстетический объект. Но где же крайность противоположная? Не правомерно ли предположить возможность такого научного подхода, возникшего, напротив, на почве философской эстетики, который приписывал бы свойства организованного материала (в данном случае — речевого) самому эстетическому объекту?

Прежде всего попытаемся более внимательно, учитывая также и работу об авторе и герое, взглянуть в развиваемую в указанной статье концепцию художественной формы.

В качестве наиболее очевидного примера соотношения материала и эстетического объекта в художественном

произведении ученый приводит скульптуру. Само собою разумеется, что произведение этого рода искусства можно рассматривать как определенным образом обработанный кусок мрамора. Но, по мысли Бахтина, не на мрамор “направлена ценностно художественная активность творца, и не к нему относится осуществляемая художником форма, хотя самое осуществление ни на миг не обходится без мрамора, — впрочем, не обходится и без резца, который уж ни в какой мере в художественный объект как его момент не входит; создаваемая скульптурная форма есть эстетически значимая форма человека и его тела; интенция творчества и созерцания идет в этом направлении; отношение же художника и созерцателя к мрамору как определенному физическому телу носит вторичный, производный характер, управляемый каким-то первичным отношением к предметным ценностям, в данном случае — к ценности телесного человека” (ВЛЭ, 15).

Иначе говоря, хотя искусство и осуществляет свою задачу *посредством* особой обработки или организации материала, художественное произведение не только не исчерпывается этой внешней стороной, но даже и сущность его в этом аспекте выражается лишь *опосредованно*. Вполне очевидно, что “человека и его тела” перед созерцателем в буквальном смысле нет. Но с нашими представлениями о *ценностях* (в частности, о красоте) связаны именно отсутствующие (только “представленные”) человек и его тело, а не вполне реальный, т. е. находящийся рядом с нами, кусок мрамора²¹.

Конечно, не будь перед нами того самого куска мрамора, от которого, по известному утверждению Родена, нужно только “отсечь все лишнее”, не было бы и нашего переживания “предметных ценностей”. И тем не менее мы имеем дело с двумя совершенно различными действительностями. В одной из них находится “материальное тело” самого произведения, в другой — изображенные “человек и его тело”. Итак, можно заключить, что всякое художественное произведение одновременно 1) определенный реальный предмет или вещь, служащие, однако, лишь носителями художественной формы; 2) определенный вымышленный предмет или целый мир, который наблюдатель, читатель или слушатель, воспринимает в качестве реализации отношения автора-творца к “предметным ценностям”. Это-то отноше-

ние и есть источник художественного оформления, в частности — обработки материала.

Двойственность в трактовке Бахтиным художественной формы здесь уже очевидна. Знаменательно, что он стремится обосновать необходимость своей методологии, рассматривая прежде всего практическую задачу анализа художественного произведения и сочетания в решении этой задачи “познавательного отношения” с “чисто художественным” (ВЛЭ, 16—17).

Организованный материал (или — в иной терминологии — текст произведения), существующий независимо от чьего-либо сознания, — предмет наблюдений и познавательно-аналитической деятельности. Напротив, художественный мир, воссозданный активно воспринимающим (“сотворческим”) сознанием, — предмет некоего особого, “эстетического” анализа. “Эстетический анализ непосредственно должен быть направлен не на произведение в его чувственной и только познанием упорядоченной данности, а на то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя.

Объектом эстетического анализа является, таким образом, **содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение.**

Это содержание мы будем в дальнейшем называть просто **эстетическим объектом...**” (ВЛЭ, 17).

“Произведение в его чувственной и только познанием упорядоченной данности” — это текст. Для “эстетической деятельности художника и созерцателя”, т. е. деятельности творческой и сотворческой, произведение является не текстом, а “миром”. Следовательно, предмет эстетического анализа — сотворческое переживание этого мира (как сопереживание герою, так и реакция на мир и на героя с точки зрения, которая близка авторской). Если анализ “внешнего произведения” представляет собой “первично познавательный подход”, т. е. упорядочение чувственного восприятия “материала” с помощью понятий (в случае словесного произведения — лингвистических), то анализ эстетического объекта — путь “упорядочения” с помощью научных понятий (в данном случае — категорий эстетики) содержания сотворческой деятельности читателя и аналогичной ей творческой деятельности автора.

Анализ в первом значении приводит к осознанию композиции (системы композиционных форм речи). Собственно эстетический анализ ведет к определению *структуры* эстетического объекта. Поскольку второй путь научного освоения произведения представляет собой — в известной мере — **самоанализ** субъекта эстетической деятельности, ясна необходимость взаимокорректировки двух подходов.

Тем не менее Бахтин настаивает прежде всего на независимости друг от друга процедур изучения “внешнего произведения” и анализа эстетического объекта, а уже во вторую очередь говорит о возможности их синтеза. Отсюда разграничение трех исследовательских задач.

По мысли ученого, наряду с эстетическим объектом анализ должен также “обратиться к произведению в его первичной, чисто познавательной данности и понять его строение совершенно независимо от эстетического объекта... Так, художественное произведение в слове должно понять все сплошь во всех его моментах, как явление языка, то есть чисто лингвистически, без всякой оглядки на эстетический объект, только в пределах той научной закономерности, которая управляет его материалом” (ВЛЭ, 17).

Эта мысль представляется, при всей полемике Бахтина с “материальной эстетикой”, едва ли не *более формалистической*, чем аналогичные утверждения *самых формалистов*. Чтобы убедиться, тем не менее, в ее обоснованности, позволим себе привести собственный пример. Допустим, нам удалось провести систематические научные наблюдения над текстом — над его фонетическими, лексическими, грамматическими особенностями. В результате перед нами полная картина организации речи на разных уровнях. Мы можем заметить (вовсе не обращая при этом к эстетическому объекту), что между явлениями разных уровней существует определенная взаимосвязь. Возьмем, например, строки “Шипенье пенистых бокалов / И пунша пламень голубой”. С точки зрения звуковых повторов, эти строки уподоблены (*n-n-б* и *n-n-б*): подчеркивается параллель между определениями двух понятий (*пенистых* и *голубой*) и самими этими понятиями (*шипенье* и *пламень*). Но, с точки зрения синтаксиса, они скорее противопоставлены: позиции существительных, которые входят в состав сравниваемых определений (*бокалов* и *пунша*), поляризованы: в конце первой строки и в начале второй. И каждое из двух

прилагательных по своему месту в строке соответствует “чужому” существительному: одно (*пенистых*) в середине строки, как и *пламень*; другое (*голубой*) в начале, как *шипенье*. Таким образом, в первой строке, где определяемое существительное — в начале, определяющее его прилагательное — в середине; во второй наоборот: существительное — в середине, прилагательное — в конце. По своему строению две строки находятся в отношениях обратной (зеркальной) симметрии.

После такого рода наблюдений всегда возникают вопросы: “Для чего это нужно автору? С какой целью текст организован таким именно образом?” Если подобных вопросов не задавать, то все наши лингвистические операции никакого отношения к задаче истолкования смысла данного художественного произведения иметь не будут. Но прямого пути к ответу на такие вопросы сами по себе эти наблюдения не открывают. Таким образом, Бахтин прав, когда считает анализ текста с помощью лингвистических понятий задачей относительно самостоятельной.

Однако первая задача эстетического анализа — “понять эстетический объект в его чисто художественном своеобразии и структуру его, которую мы будем в дальнейшем называть архитектурой эстетического объекта” (ВЛЭ, 17). Поскольку эстетическим объектом является действительность героя, которая, как мы видели, включает в себя определенные ценности, архитектура эстетического объекта — это его **ценностная структура**²². Но необходимо еще раз обратить внимание на то, что эстетический объект, по Бахтину, — “то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя”. Можно смело утверждать, что более *субъективистскую и психологизированную* трактовку содержания художественного произведения трудно вообразить.

Обычно *форма* и *содержание* соотносятся в нашем представлении как “знаки (средства), передающие сообщение” (или текст) и “само сообщение”. Такой подход может быть применен не только к речевой структуре, но и к изображенному миру. Иначе говоря, эстетический объект действительно может быть уподоблен организованному материалу. С точки зрения такого подхода, мир героев не есть еще содержание: ведь он выстроен, организован; следовательно, служит средством для передачи или сообщения

чего-то иного. Эта трактовка связана с распространенными мнениями, согласно которым художественное произведение — всегда *иносказание*, “образ” чего-то иного, выражение смысла, который не может быть дан нам прямо, а может быть лишь обозначен. Следовательно, в другом случае или другим автором этот же смысл мог бы передаваться как-то иначе — не этим “образом”, а другим или другой “системой образов” или “системой представлений”.

В этом подходе к проблеме содержания художественного произведения отметим следующее любопытное противоречие. С одной стороны, если произведение — *иносказание*, то передаваемый *смысл не тождествен* передающему его *изображенному миру* и, следовательно, неопределен и *неуловим*, до конца не может быть постигнут. С другой стороны, если этот же самый смысл может быть передан многими *другими способами*, то среди них допустима и лаконичная *передача смысла* произведения *читателем*, а именно *извлечение* из него так называемой *главной идеи*. В результате выходит, что смысл произведения таинствен и непередаваем, но одновременно его вполне можно сформулировать и логически, т. е. вне связи “идеи” с изображенным миром.

Мы рассмотрели, в сущности, ту концепцию художественного произведения, которая оформилась в трудах А.А. Потемкина и была развита рядом его учеников. Предпосылки этой концепции существовали, конечно, гораздо раньше (они, скорее всего, восходят к античной и средневековой риторике), а последствия ее популярности продолжают сказываться и до сих пор. Именно этой концепции противостоит у Бахтина положение, согласно которому **содержание** — не идея или комплекс идей, а **совокупность ценностей, соотносенных друг с другом с помощью определенной организации материала**; следовательно, ни о каком пересказе или логической формулировке такого содержания речи быть не может.

Мысль о том, что предлагаемая Бахтиным концепция произведения полемически направлена не только против “материальной эстетики”, но в равной мере и против эстетики потемкинской, может показаться необоснованной. Обратимся, однако, к некоторым положениям статьи В.Н. Волошинова—М.М. Бахтина “Слово в жизни и слово в поэзии” (1926): “Для правильного и продуктивного при-

менения социологического анализа в теории искусства, и в частности в поэтике, необходимо отрешиться от двух ложных воззрений, которые крайне сужают пределы искусства, изолируя только отдельные моменты его.

Первое воззрение можно определить как **фетишизацию художественного произведения-вещи**. Этот фетишизм является в настоящее время преобладающим в искусствоведении. Поле зрения исследователя ограничивается художественным произведением, которое анализируется так, как если бы им исчерпывалось все в искусстве. Творец и созерцатель остаются вне поля рассмотрения.

Вторая точка зрения, наоборот, ограничивается изучением психики или творца, или созерцателя (чаще же просто ставят между ними знак равенства). Переживания созерцающего или творящего человека для нее исчерпывают искусство.

Таким образом, для одной точки зрения предметом исследования является только структура вещи-произведения, для другой — только индивидуальная психика творца или созерцателя”²³.

Это противопоставление, будучи соотнесено прежде всего с научной ситуацией в России, имеет и более широкое значение. В исследовании “Автор и герой в эстетической деятельности” находим антитезу двух подходов к произведению искусства: “экспрессивной” и “импрессивной” эстетик. Если первая (названы имена Фолькельта, Вундта, Липпса, Когена и др.) пытается “вывести форму из содержания”, то для представителей второй (Фидлер, Гильдебранд, Ригль и др.) “форма выводится из особенностей материала: зрительного, звукового и проч.”²⁴. Вторая, разумеется, не что иное, как “материальная эстетика” работы “Проблема содержания, материала и формы”, а имена Конрада Фидлера и Адольфа Гильдебранда и характеристики их работ мы встречаем в книге о формальном методе, в разделе, посвященном западноевропейскому формализму (ФМЛ, 50—56).

Вернемся к разграничению и соотношению двух полярных путей анализа художественного произведения. Итак, эстетический анализ имеет целью, с одной стороны, понять архитектонику эстетического объекта независимо от внешнего произведения, с другой — понять строение внешнего произведения (текста) совершенно независимо от эстетичес-

кого объекта. Отсюда уже возникает предположение, что третья задача — связать две стороны произведения друг с другом. Приведем определение Бахтина: “И, наконец, третья задача эстетического анализа — **понять внешнее произведение, как осуществляющее эстетический объект, как технический аппарат эстетического свершения.** Ясно, что эта третья задача предполагает уже познанным и изученным как эстетический объект в его своеобразии, так и материальное произведение в его внеэстетической данности.

При решении этой третьей задачи приходится работать **телеологическим методом**” (ВЛЭ, 17).

Телеологический метод анализа в данном случае — метод, с помощью которого выявляется целенаправленность строения текста, т. е. служебная роль его строения по отношению к строению эстетического объекта. Все детали текста и все связи между ними необходимы для того, чтобы передать “содержание”, т. е. определенную систему ценностей. Ценности, входящие в состав содержания произведения, предстают в нем, таким образом, в определенном строе или порядке. По отношению к содержанию литературного произведения художественная форма — строй, иерархия или порядок, в котором предстают для читателя ценности, его составляющие. Но по отношению к материалу она — строй и порядок именно словесных элементов или единиц.

Отсюда специально декларированная в работе “Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве” необходимость строгого разграничения двух видов форм — “архитектонических” и “композиционных”, организующих эстетический объект и организующих материал. Здесь мы видим, что на самостоятельности первой и второй задач эстетического анализа Бахтин настаивал совершенно не случайно. Именно в этом пункте создаваемая им новая научная дисциплина отграничивала себя одновременно от двух противоположных традиций анализа и истолкования словесно-художественного произведения. Как для “материальной эстетики”, по Бахтину, художественная форма “есть форма материала, естественнонаучно или лингвистически понятого” (ВЛЭ, 12), так и для потебнианской эстетики психологическое содержание само по себе является “формой” (образом) независимо от какого бы то ни было материала. Ведь и внутренняя форма слова — не что иное,

как представление, хотя оно и закреплено за определенным звуковым комплексом. Но, например, “образ басни” — связь между рассказанной историей и определенным случаем в жизни, который мы с помощью басни объясняем, — этот образ уже ни за каким звуковым комплексом не закреплен; а между тем именно он служит для Потебни моделью всякого поэтического образа²⁵.

Противопоставляя два односторонних подхода к произведению, Бахтин в то же время как будто стремится показать относительную правоту и обоснованность каждого из них, доводя и тот и другой до предела. Благодаря этому предельно обостряется и проблема эстетического единства: осваиваемые взаимоисключающими методами аспекты произведения оказываются настолько разнородными, что презумпция пресловутого “единства формы и содержания” читателя уже удовлетворить не может.

С этой точки зрения привлекает внимание необычность самой формулировки столь привычной и общепринятой идеи: “содержание и форма взаимно проникают друг друга, нераздельны, однако, для эстетического анализа и неслиянны, то есть являются значимостями разного порядка...” (ЭСТ, 34). В качестве ключа к природе художественного целого здесь неожиданно выступает известная богословская формула “нераздельности и неслиянности”. Эту особенность концепции Бахтина мы подробнее обсудим в дальнейшем.

Вторая часть статьи Бахтина “Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве” посвящена именно ответу на вопросы: какого рода ценности входят в состав содержания художественного произведения и какое место среди них занимает эстетическое? Познавательные и нравственные ценности, с точки зрения ученого — ценности познания и поступка героя. Изображая главное сюжетное событие, автор создает предпосылку для общей, итоговой оценки героя и всей его судьбы. Но поскольку и сам герой оценивает окружающий мир, авторская оценка героя выражается в соотношении героя с миром; и наоборот, автор оценивает мир, окружающий героя, соотнося его с героем²⁶. Получается, что авторская оценка в целом относится к содержанию. Отсюда определение Бахтиным содержания в его взаимосвязи с художественной формой: “**Действительность познания и этического поступка,**

входящую в своей опознанности и оцененности в эстетический объект и подвергающуюся здесь конкретному интуитивному объединению, индивидуации, конкретизации, изоляции и завершению, то есть всестороннему художественному оформлению с помощью определенного материала, мы — в полном согласии с традиционным словоупотреблением — называем содержанием художественного произведения (точнее, эстетического объекта).

Содержание есть необходимый конститутивный момент эстетического объекта, ему коррелятивна художественная форма, вне этой корреляции не имеющая вообще никакого смысла” (ВЛЭ, 32).

“Действительность познания и этического поступка” — это, как мы уже говорили, мир героя. Содержание — это оформленная, т. е. выстроенная, структурированная действительность героя. Или, другими словами, “конститутивный момент эстетического объекта”. Создать этот порядок или строй содержания можно только с помощью материала: так, в рассмотренном нами ранее примере Бахтина скульптор лишь с помощью обработки мрамора (как и другого аналогичного материала) может создать форму человеческого тела. В результате мир героя станет выражением или воплощением определенной системы ценностей.

Среди них главные, как уже говорилось, — познавательные и нравственные. Но сама форма — носитель ценности совершенно иного рода — эстетической. Из этого видно, что эстетическим является **особого рода отношение к миру героя и его ценностям**. И здесь необходимо понять, что, по Бахтину, *таким не может быть отношение героя к самому себе и к своему миру, а может быть исключительно отношение автора*. Под автором же Бахтин понимает создателя художественной формы, т. е. автора-творца.

Приведем рассуждение на эту тему в интересующей нас работе Бахтина: “Эстетически значимая форма есть выражение существенного отношения к миру познания и поступка, однако это отношение не познавательное и не этическое: художник не вмешивается в событие как непосредственный участник его, — он оказался бы тогда познающим и этически поступающим, — он занимает существенную позицию вне события, как созерцатель, не заинтересованный, но понимающий ценностный смысл

свершающегося; не переживающий, а сопереживающий его: ибо, не сооценивая в известной мере, нельзя созерцать событие, как событие именно” (ВЛЭ, 33).

В качестве создателя художественной формы автор находится вне мира героя. Форма — эстетическая оценка этого мира и самого героя, воплощенная в материале. А следовательно — *оценка ценностей* познания и поступка героя. Отсюда — понятие “внеаходимости” автора, специфичное для “эстетики словесного творчества”. Приведенное нами рассуждение Бахтина продолжается следующим образом: “Эта **внеаходимость** (но не индифферентизм) позволяет художественной активности **извне** объединять, оформлять и завершать событие. Изнутри самого познания и самого поступка это объединение и завершение принципиально невозможны... нужна существенная ценностная позиция вне познающего и поступающего сознания, находясь на которой можно было бы совершить это объединение и завершение (и завершение изнутри самого познания и поступка невозможно)” (ВЛЭ, 33).

Это означает, что герой, для того чтобы создать собственный образ, должен бы подойти к самому себе как к герою, т. е. как к человеку, существующему в вымышленном (хотя и подобном реальному) мире. И подход этот должен быть незаинтересованным: оценивающим сознание и поступок героя, но оценивающим не этически и не познавательно, а эстетически. “Внеаходимость”, тем самым, — положение автора-творца вне мира героя, причем в принципиально иной действительности. *В мире героя нет читателя и автора, в мире автора и читателя нет героя и обстоятельств его жизни.* Два мира, по-видимому, разделены определенной *границей*, которая, как видно, абсолютно непреодолима для героя (герой не знает прежде всего то, что он — вымышленный кем-то персонаж). Автор же может свободно переходить ее в обоих направлениях (“Евгений Онегин”).

Понятие “*завершение*” означает именно создание границы, о которой шла речь. В данном случае важно прежде всего то, что упомянутая граница и есть художественная форма, точнее — *форма произведения как художественного целого*. В работе “Автор и герой в эстетической деятельности” сказано, что “*Форма есть граница, обработанная эстетически*” (ЭСТ, 81). Действительно, во-первых, всякая

форма — *граница*. Другой философ XX в. замечает, что если мы будем обводить взглядом границу, отделяющую какой-либо предмет от окружающей среды, то мы получим в результате форму этого предмета²⁷. Граница, отделяющая произведение от мира, который его окружает, это, с одной стороны, граница текста, с другой — граница передаваемого или выражаемого смысла художественного высказывания. Последняя отделяет мир читателя и автора от мира героя. Следовательно, во-вторых, граница, имеющая *эстетическое* значение, — это граница, разделяющая автора и героя.

По своей сути идея, которую мы сейчас обсуждаем, очень близка и понятна прежде всего религиозному сознанию. Герой относится к автору, как человек к Богу. Человек живет в мире становления, в непрерывно движущемся времени, тогда как область Божества — сфера вневременного. Как сказал современный поэт, “Умереть — значит стать современником всех, / Кроме тех, кто пока еще живы”. Богу доступен весь мир временного, вся человеческая жизнь. Человеку, напротив, мир вневременного совершенно недоступен (пока он жив, разумеется). Он может лишь допускать бытие Божие, но знать в точном смысле об этом он так же ничего не может, как не может герой знать о существовании автора. Автор видит героя и всю его судьбу целиком, уже законченной и получившей окончательный смысл (смысловую завершенность), так же, как Бог может сразу и в целом видеть всю судьбу еще живущего и меняющегося человека и оценивать итоговый смысл его жизни, ибо для него все то, что с нашей точки зрения “становится”, уже стало, состоялось. У Бахтина одна из самых прямых аналогий между актом создания формы и отношением Бога к завершенной человеческой жизни звучит так: “Но жизненное событие в его целом безысходно: изнутри жизнь может выразить себя поступком, покаянием-исповедью, криком; отпущение и благодать нисходят от Автора” (ЭСТ, 71).

Если по своей сути соотношение между мирами автора и героя аналогично структуре мира в религиозном сознании, то по форме своей оно коренится в жизненном речевом общении. Основная единица речевого общения, по Бахтину, — не слово и не предложение, а высказывание (которое может состоять и из одного слова или из одного предложения, а иногда из многих слов и предложений). При этом если внешние границы высказывания определяются

сменой речевых субъектов, то его смысловые границы определяются возможностью ответа или ответного понимания (ЭСТ, 255). Когда в живом общении, особенно в споре, мы перебиваем оппонента, так как нам уже предельно ясно, что именно он хочет сказать, а он возражает: “Подождите, я еще не закончил”, — перед нами наглядный пример различения внешних границ высказывания и границ смысловых. Последние для говорящего определяются его речевым замыслом, в соответствии с которым он строит текст и определяет его объем и формальное окончание. Для слушателя же степень “осуществленности” речевого замысла определяется как раз не объемом текста и не признаками формальной законченности выступления, а именно возможностью ответа. Подобно этому смысловая завершенность художественного произведения создается реакцией автора на героя, на его жизнь и на его слово.

Отсюда ясно, что всякое смысловое завершение — граница и между сознаниями *участников общения*. Художественное (эстетическое) завершение — создание автором-творцом границы, разделяющей мир героя и действительность автора и читателя, а также кругозор героя (то, что доступно его сознанию) и авторский кругозор.

Все изложенное позволяет нам понять содержащееся в четвертой главе статьи “Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве” решение следующего вопроса: “как форма, будучи сплошь осуществленной на материале, тем не менее становится формой содержания, ценностно относится к нему, или, другими словами, как композиционная форма — организация материала осуществляет форму архитектурную — объединение и организацию познавательных и этических ценностей?”. Ответ на этот вопрос — *деятельность автора*. Ее характер определяется как бы изнутри авторского сознания: “Я становлюсь активным в форме и **формой занимаю ценностную позицию вне содержания — как познавательно-этической направленности**, — и это впервые делает возможным завершение и вообще осуществление всех эстетических функций формы по отношению к содержанию” (ВЛЭ, 59). Слова “познавательно-этическая направленность”, несомненно, характеризуют *деятельность героя*, его взаимодействие со своим миром. Ценностная позиция автора по отношению к содержанию — это, столь

же очевидно, оценка героя и его мира. Внезаходимость автора обуславливает особый характер его оценки. Авторская оценка не может быть ни познавательной, ни нравственной, а может быть только эстетической. Она передана способом художественного завершения.

Своеобразие эстетической формы, по мысли Бахтина, заключается в ее двойственности. С одной стороны, это форма героя и его мира; с другой — это запечатленная в материале активность автора, цель которой и заключается в создании художественного произведения. По определению самого ученого, форма “есть моя органически двигательная, оценивающая и осмысливающая активность, и в то же время она является формой противостоящего мне события и его участника (личности, формы его тела и души)” (ВЛЭ, 69). Так реализуется исходное представление, согласно которому форма — *граница* между мирами и сознаниями автора и героя. Отсюда формулировка “**Автор-творец — конститутивный момент художественной формы**” (ВЛЭ, 58). В другой работе, “Автор и герой в эстетической деятельности”, сказано, что автор-творец — “эстетически деятельный субъект”. Понятно, что такого рода активность принципиально отличается от активности героя, которая является не эстетической, а жизненной. Именно поэтому Бахтин, когда речь заходила об авторе, часто использовал выражение “внежизненная активность”.

Противопоставлению двух активностей — героя и автора — посвящено следующее место в работе “Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве”: “Эта **изнутри организованная** активность личности творца существенно отличается от **извне организованной** пассивной личности героя, человека — предмета художественного виденья, телесно и душевно определенно-го: его определенность есть видимая, слышимая, оформленная определенность, это — образ человека, овнешненная и воплощенная личность его; между тем как личность творца — и невидима, и неслышима, а изнутри переживается и организуется — как видящая, слышащая, движущая, помнящая, как не воплощенная, а воплощающая активность и уже затем отраженная в оформленном предмете” (ВЛЭ, 70).

В этом определении подчеркнем идею глубокого и принципиального несходства точек зрения. Авторская вне-

находимость позволяет “увидеть” (художественно) всего героя целиком извне: и его тело, и его душу, и его смысл. Напротив, сам автор раскрывается (конечно, не для героя, а для читателя) исключительно изнутри: произведение как целое, как “оформленное содержание”, как единая и тотальная реакция автора на героя — это и есть воплощение личности творца.

2. Трехмерность жанровой структуры и взаимосвязь исследований о романе

Если художественное произведение как главная проблема эстетики словесного творчества рассматривается и разрешается в первую очередь в работе Бахтина о содержании, материале и форме, то вопросу о природе литературных жанров и определению соответствующих понятий посвящены другие исследования. Прежде всего здесь должны быть названы статья “Эпос и роман” и книга Медведева—Бахтина “Формальный метод в литературоведении”. Кроме того, высказывания на интересующую нас тему есть в работе “Проблема речевых жанров” и в некоторых других.

Сравнивая то, что говорится о литературных жанрах и как определяется понятие жанра в разных исследованиях ученого, мы прежде всего замечаем, что жанр, с его точки зрения, — **тип произведения**. Или, другими словами, типическая, повторяющаяся в ряде произведений, общая для них структура. Таково, например, определение в книге о формальном методе: жанр — “типическое целое художественного высказывания” (ФМЛ, 144). Такой подход представляется совершенно естественным и вполне понятным. Но достаточно задуматься над тем, в каких сторонах литературного произведения (в тексте, в изображенном мире или в характере границы между этим миром и действительностью автора и читателя) нужно отыскивать признаки жанра, как и на каких основаниях можно сравнить произведения, которые кажутся нам принадлежащими к одному типу, чтобы увидеть, насколько обманчивы эта легкость и простота.

Посмотрим, как практически решает проблему Бахтин, сравнивая два совершенно не похожих друг на друга

жанра: эпопею и роман. Они, правда, принадлежат к одному роду — эпическому (заметим, кстати, что категории рода ученый не уделял вовсе никакого внимания) и к тому же к большой эпической форме. Но во всем остальном — и по своей структуре (один жанр имеет “твердый костяк”, структура другого “еще не затвердела”), и по своей роли в истории литературы (оба жанра оказались “законодателями”, но предлагаемые ими законы были противоположны) — они полные антиподы.

В романе Бахтин находит три структурные особенности, определяющие “направление собственной изменчивости” “этого пластичнейшего из жанров”: “1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности” (ВЛЭ, 454—455). Наверное, мы несколько не исказим мысль ученого, если скажем, что первая особенность характеризует прежде всего текст произведения, вторая — изображенный мир, а третья — соотношение между миром героя (“литературный образ” — образ мира и образ героя) и действительностью автора и читателя. Последние находятся в исторически меняющемся мире: настоящее рассматривается ими как продолжение прошлого и начало будущего, как переход; отсюда и понятие “незавершенности”. “Максимальный контакт” вымышленной действительности героя с реальным миром автора и читателя в данном случае означает, что и герой показан в исторически меняющемся пространстве и времени.

Эпопея противопоставляется роману в основном по своей тематике, вопрос о ее речевой структуре на время остается в стороне. Поэтому точного соответствия между тремя структурными особенностями романа и тремя же “конститутивными чертами” эпопеи нет. Три эти черты следующие: «1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, “абсолютное прошлое”, по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, т. е. от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией» (ВЛЭ, 456).

Понятия, содержание которых, несомненно, нуждается в разъяснении, — “абсолютное прошлое” и “абсолютная эпическая дистанция”.

С точки зрения наших представлений о времени, никакого абсолютного прошлого просто не может быть. Любой момент прошлого находится на линии непрерывного и необратимого движения времени, “становления”; ему предшествовало “свое” прошлое, а то, что последовало за ним, является прошлым для нас, а с “тогдашней” точки зрения было будущим. Итак, все моменты времени относительны. Но подобное представление о времени в истории культуры далеко не единственное, и возникло оно достаточно поздно: основы этой концепции времени, по Бахтину, были заложены в эпоху Возрождения. Исторически же исходной была совершенно иная модель времени. А именно: время имеет начало и конец; начало — это создание мира, а конец — его гибель. Оба эти момента лежат вне хода времени, в плоскости вневременного, внеземного и надчеловеческого бытия. С точки зрения такой концепции, эпическое “время начал, героев, основателей государств и родоначальников” со всем обычным ходом времени не имеет ничего общего. От этой эпохи “первых и лучших” осталось, по мнению создателей и слушателей эпоеи, все, на чем строится их жизнь: страна, государство, законы, ремесла и т. п., но никакого *прямого перехода* от людей того времени к людям современным нет. В ту эпоху действовали главным образом боги и полубоги; в современной жизни полубогов нет, а боги в нее непосредственно не вмешиваются.

Это означает, что между эпическим прошлым и текущей современностью находится непреходимая грань; эпическое прошлое в этом смысле абсолютно, так же, как грань, о которой идет речь.

Как видно, одна из конститутивных черт эпоеи относится к изображенному миру (эпическое прошлое), а другая — к “зоне построения образа”. Эпическое прошлое противостоит незавершенной современности романа, а абсолютная дистанция — “зоне максимального контакта”. Какова же основная особенность эпического слова, соотносимая со “стилистической трехмерностью” романа, т. е. с реализующимся в этом жанре многоязычным сознанием? Об этом сказано так: «...имманентная эпоее авторская установка (то есть установка произносителя эпического слова)

есть установка человека, говорящего о недостижимом для него прошлом, благоговейная установка потомка. Эпическое слово по своему стилю, тону, характеру образности бесконечно далеко от слова современника о современнике, обращенного к современникам (“Онегин, добрый мой приятель, родился на берегах Невы, где, может быть, родились вы или блистали, мой читатель...”»)» (ВЛЭ, 457).

Таким образом, два жанра сравниваются друг с другом по единым параметрам, т. е. в одном и том же отношении. Это очень важно. Понятие жанра должно быть пригодным для сравнения произведений как внутри одной группы (одного типа), так и при сопоставлении разных групп произведений. Эту непростую проблему Бахтину удалось решить благодаря разграничению трех аспектов структуры литературного произведения как такового. Это разные стороны единого художественного события: событие, о котором рассказывается, событие самого рассказывания и событие завершения.

В некоторых жанрах можно четко отделить изображенное событие от процесса общения читателя с рассказчиком (повествователем). Сделать это помогает тот факт, что участники первого — персонажи; читатель, воспринимающий рассказ, не является участником события, о котором идет речь. Герой (подчеркнем: как действующее лицо), наоборот, не участвует в рассказывании (он может принять в нем участие только в роли рассказчика или повествователя, т. е. перестав быть героем-деятелем). Определенная разнородность двух событий и их несовместимость друг с другом достаточно очевидны. О причинах этого явления и следствиях его для читателя, стремящегося правильно (адекватно) истолковать смысл произведения, Бахтин говорит в работе “Формы времени и хронотопа в романе”: “...всякое произведение имеет начало и конец, изображенное в нем событие также имеет начало и конец, но эти начала и концы лежат в разных мирах... Мы можем сказать и так: перед нами два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах...” (ВЛЭ, 403—404).

Итак, событие рассказывания осуществляется непосредственно структурой текста, который находится в действи-

тельности автора и читателя. Изображенное же с помощью текста (и благодаря сотворчеству читателя) событие находится в совершенно иной действительности, совершается в условиях иного пространства-времени. Мы вновь оказываемся перед проблемой **границы**, разделяющей две действительности и, тем самым, героя и автора.

Поскольку автор как создатель или творец художественного произведения занимает позицию “внезаходимости”, понятно, что в третьем событии — в установлении границы между двумя мирами (действительностью автора и действительностью героя) герой участвует лишь пассивно — как объект авторской эстетической активности. Это событие, которое Бахтин называет “завершением”, представляет собой не что иное, как создание художественной формы, формы произведения как целого. Выражает же эта форма целого, по Бахтину, “тотальную реакцию автора на целое героя”, т. е. целостную оценку героя автором. При этом позиция читателя в определенной мере сливается с авторской.

Событие художественного завершения не находится, как видно, в одном ряду с двумя событиями, о которых мы говорили до сих пор. По отношению к ним установление границ художественного мира говорит о “*событийном единстве*” произведения, т. е. о внутренне противоречивом единстве изображенного события и события его изображения (рассказывания). Именно такой смысл имеет приведенное нами рассуждение Бахтина. Процитированная фраза заканчивается так: “...и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя”.

Изображенный в художественном произведении мир обладает такими же характеристиками, как и мир в целом, а именно — временем и пространством. Этому вопросу Бахтин посвятил специальную работу — “Формы времени и хронотопа в романе”. Термином “хронотоп” он, как известно, стремился подчеркнуть, что две названные категории всегда выступают во взаимной связи и взаимообусловленности: “В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается,

уплотняется, становится художественно-зримым: пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп” (ВЛЭ, 235).

Попытаемся пояснить мысль Бахтина на примере. Возможно, что из всех литературных жанров исторический роман — единственный, в котором значение времени как предмета художественного изображения до такой степени очевидно. Поэтому чрезвычайно наглядно в нем выступает и раскрытие примет времени в пространстве. А именно: мы узнаем эпоху по архитектуре и особенностям городского быта, по костюмам и жестам, по интерьеру и ритуалам (праздники и судебные процессы, коронации и казни). Наконец, сравнение вида местности или здания в разные времена, характерное для этого жанра, как раз и означает, что пространство “осмысливается и измеряется временем”.

Изображенное время и пространство всегда разделяется на части. Этим создаются определенные *границы внутри* вымышленного мира. Их существование и создает возможность (или невозможность) определенных событий. Отсюда и характеристика хронотопов как “организационных центров основных сюжетных событий”. Действительно, время и пространство в художественном произведении — условия, определяющие возможность и даже необходимость одних событий (а также логику их развертывания) и невозможность других.

Если, как мы уже говорили, событие самого рассказывания осуществляется непосредственно структурой текста, то — по аналогии со структурой художественного времени и пространства — условиями, определяющими характер этого события и форму его протекания, должно быть разделение текста на определенные части и существование между ними неких границ. Текст произведения словесного искусства действительно состоит из определенных частей, речевых фрагментов. Во-первых, он разделяется на части в зависимости от того, каким субъектам речи автор-творец, создатель произведения приписал те или иные высказывания. Например, в тексте поэмы Лермонтова “Мцыри” легко выделяются две части: сначала перед нами рассказ некоего лица (повествователя) о происхождении героя, о его побеге

из монастыря и возвращении, а затем — рассказ об этом же самого героя. Во-вторых, высказывания одного и того же субъекта речи могут состоять из частей, которые различаются как по тематике, так и по структуре. А именно: они могут включать монологи (самого говорящего и людей, о которых он рассказывает), диалоги, сны, описания, рассуждения и т. п. Речевые фрагменты, составляющие текст литературного произведения, принято называть “композиционными формами речи”. Бахтин употребляет термин “формы речи” в работе “Проблема речевых жанров” и его синонимы в работе “Слово в романе”.

Текст произведения — в особенности эпического — все же не кажется чем-то вроде мозаики, потому что разнородные фрагменты объединяются в большие композиционные единства. Существуют два основных вида этих объединяющих форм: авторская речь и речь, чужая для автора. Каждая из них имеет ряд вариантов. Основная тема исследований Бахтина, посвященных структуре текста произведений словесного искусства, — “чужая речь” как предмет художественного изображения. Этому вопросу посвящен большой раздел — почти вся третья часть — в книге “Марксизм и философия языка” (1929). В первую очередь об этом говорит и вторая часть книги “Проблемы творчества Достоевского” (1929), которая называлась “Слово у Достоевского (Опыт стилистики)”, и работа “Слово в романе” (1934—1935). В итоге к числу важнейших положений, введенных в науку Бахтиным, относят идею, согласно которой речь в художественной прозе — не только средство, но и *предмет* изображения.

По мысли Бахтина, для нее характерно сочетание трех типов слова: “прямого авторского”, т. е. исключительно изображающего, прямого объектного, т. е. исключительно изображенного, и слов промежуточного назначения или двойственной природы. Их Бахтин называл “двуголосыми”, т. е. совмещающими в себе функции изображающей и изображенной речи²⁸.

Событие рассказывания представляет собой в целом акт общения автора с героем и читателем. Развертывание этого события от начала к концу произведения осуществляется посредством смены говорящих (субъектов речи), т. е. перехода границ между различными речевыми фрагментами. В нашем примере, т. е. в поэме “Мцыри”, главные

моменты события рассказывания — начало речи повествователя, переход от “нейтрального” повествования к исповеди героя и наконец переход от исповеди к действительности слушателя (конец исповедального высказывания). Итак, формы речи — способы организации речевого материала, благодаря которым осуществляется событие самого рассказывания.

Наконец, событие завершения связано с эстетическими категориями (“героическим”, “трагическим”, “комическим” и т. п.). По своей природе они, во-первых, характеризуют не текст художественного произведения, а именно изображенный мир и воплощенную в нем систему ценностей, т. е. эстетический объект. В особенности это относится к герою. Возьмем категорию *героического*. Она обозначает один из вариантов самоопределения персонажа (выбор славы и гибели) и в то же время — один из вариантов авторской оценки подобного выбора: посмертная слава, чаемая героем, как раз и осуществляется словом автора. В частности, именно такова задача героического эпоса — прославление героя. Другие варианты взаимодействия активности выбирающего героя и активности автора, “завершающего” его образ и образ его судьбы, представлены другими эстетическими категориями²⁹.

Для Бахтина эстетические категории — те самые формы эстетического объекта, которые он называет “архитектоническими”, тогда как формы “композиционные” организуют речевой материал произведения. Например: “**Драма** — композиционная форма (диалог, актовое членение и проч.), но **трагическое** и **комическое** суть архитектурные формы завершения” (ВЛЭ, 20). В работе об авторе и герое сказано, что “категории структуры эстетического объекта” — “красота, возвышенное, трагическое” (ЭСТ, 58).

Завершение, как мы уже говорили. — это создание границы между мирами героя и автора, причем граница имеет в данном случае не материальный (предметный, пространственный), а чисто смысловой характер. Это граница между сознаниями, и создается она *реакцией* автора на осуществляемое целое личности героя и его судьбы (осуществляется оно именно в форме): “Архитектонические формы суть формы душевной и телесной ценности эстетического человека... все они суть достижения, осуществленно-

сти, они ничему не служат, а успокоенно довлеют себе, — это формы эстетического бытия в его своеобразии” (ВЛЭ, 20—21).

Поскольку вопрос об эстетических категориях для нас в данном случае — часть проблемы литературного жанра, особый интерес приобретает мысль Бахтина о *закономерной связи* определенных архитектурных форм с определенными композиционными формами *в каждом жанре*: “Должно иметь в виду, — пишет ученый, — что каждая архитектурная форма осуществляется определенными композиционными приемами, с другой стороны, важнейшим композиционным формам — например, жанровым — соответствуют в осуществляемом объекте существенные архитектурные формы” (ВЛЭ, 20).

Мысль о единстве трех аспектов произведения как основе жанровой структуры или же о “трехмерности” жанра высказана Бахтиным в книге “Формальный метод в литературоведении”. Подвергая критике подход к проблеме у формалистов, ученый замечает: “Проблема трехмерного конструктивного целого все время подменялась ими плоскостной проблемой композиции как размещения словесных масс и словесных тем, а то и просто заумных словесных масс” (ФМЛ, 145). Какие же еще “плоскости”, кроме “словесных масс”, при этом имеются в виду?

Прежде всего, кроме плоскости слова-высказывания жанровая структура имеет и тематический аспект. Следовательно, жанровая структура имеет *два основных измерения*. Об этом говорится в специальном разделе главы “Элементы художественной конструкции”, который называется “Двоякая ориентация жанра в действительности”: “Произведение ориентировано, во-первых, на слушателей и воспринимающих и на определенные условия исполнения и восприятия. Во-вторых, произведение ориентировано в жизни, так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием. Каждый жанр по-своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события, проблемы и т. д.” (ФМЛ, 145—146).

Разделение двух аспектов жанровой структуры связано здесь с идеей принципиального различия между двумя мирами: миром героя и действительностью автора и читателя. Поэтому речь идет о включении каждой из выделяемых сторон произведения в разное время и пространство: “В первом направлении ориентации произведение входит в

реальное пространство и реальное время, оно — связано с храмом, или со сценой, или с эстрадой. Оно — часть праздника или просто досуга. Оно предполагает ту или иную аудиторию воспринимающих или читающих, тот или иной способ их реагирования, то или иное взаимоотношение между ними и автором. <...> Этой непосредственной ориентацией слова как факта, точнее — как исторического свершения в окружающей действительности, определяются все разновидности драматических, лирических и эпических жанров.

Но не менее важна внутренняя тематическая определенность жанров. Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные степени широты охвата и глубины проникновения” (ФМЛ, 146).

Каков же третий аспект жанровой структуры или ее третье измерение? Как сказано здесь, “проблема завершения — одна из существеннейших проблем теории жанра”. Этот аспект соотнесен с первыми двумя, хотя и не в равной степени: “...во всех областях идеологического творчества возможно только композиционное завершение высказывания, но невозможно подлинное тематическое завершение его... В литературе же именно в этом существенном, предметном, тематическом завершении все дело, а не в поверхностном речевом завершении высказывания. <...> Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется именно типами завершения целого произведения. Каждый жанр — особый способ строить и завершать целое, притом, повторяем, существенно тематически завершать, а не условно-композиционно кончать” (ФМЛ, 145). Отметим здесь противопоставление “тематического” — “композиционному”, т. е. “речевому”.

Итак, если жанр в общем и целом определяется Бахтиным в той же книге как “типическое целое художественного высказывания”, то это типическое целое и в самом деле имеет, с точки зрения ученого, три измерения: тип речевого целого, тип действительности героя (пространства-времени, сюжета, действий героя и его судьбы) и тип взаимоотношений между миром героя и действительностью автора и читателя³⁰.

Как известно, в работах ученого по теоретической и исторической поэтике роман явно занимает центральное место. Можно даже утверждать, что для уяснения специфики его структуры и исторических судеб и создавалась Бахтиным общая теория литературных жанров. Напомним в этой связи ряд фактов.

Уже в книге “Проблемы творчества Достоевского” (1929) именно этот жанр находится в центре внимания, хотя далеко не все рассмотренные здесь произведения писателя к нему принадлежат. Главный ее тезис состоит в том, что Достоевский создал новую для всей европейской литературы разновидность жанра романа — “полифонический” роман. Появившаяся во втором издании книги (1963) специальная глава, посвященная той жанровой традиции, на которую опирался, по мнению ученого, Достоевский, представляет собой эскиз по исторической поэтике европейского романа. Очевидно, что в ней учтен опыт ряда работ на эту тему, написанных Бахтиным между 1930 и 1940 гг. Часть из них опубликована в сборнике “Вопросы литературы и эстетики” (1975). Это “Слово в романе” и “Из предыстории романного слова”, а также “Формы времени и хронотопа в романе”. В последней из названных работ большое место занимают две главы о Рабле — “Раблезианский хронотоп” и “Фольклорные основы раблезианского хронотопа” (вместе — около 60 с.), в связи с чем в конце второй из них сделана ссылка на специальное исследование автора о Рабле и народной смеховой культуре, которое тогда (в 1937—1938 гг.), следовательно, уже было написано. Еще одна большая работа этого периода — книга “Роман воспитания и его значение в истории реализма” (в центре внимания здесь находилась диалогия Гете о Вильгельме Мейстере) — оказалась почти полностью утраченной. В сборнике исследований Бахтина “Эстетика словесного творчества” (1979) опубликованы сохранившиеся фрагменты текста этой монографии: “К исторической типологии романа”, “Постановка проблемы романа воспитания” и “Время и пространство в произведениях Гете”. Последний из них явно связан с уже упомянутой работой о формах “хронотопа” в романе. Наконец, общие итоги изучения истории романа, предпринятого Бахтиным в 1930-е годы, были подведены в статье 1940 г. “Эпос и роман (О методологии исследования романа)”.

Таким образом, жанр романа безусловно находится в центре известных нам исследований Бахтина по истории европейской литературы. Более того, именно в этих исследованиях испытана на практике и реализована в развернутом виде бахтинская концепция художественного произведения и его жанровой структуры. А именно: **три основных направления этих исследований соответствуют трем аспектам структуры жанра.**

Выше мы говорили о том, что один из трех параметров жанровой структуры литературного произведения, по Бахтину, — “тематическая действительность”, т. е. мир героя, имеющий такие характеристики, как время и пространство. Естественно, что образы времени и пространства даже и в рамках одного жанра изменяются исторически. Исследованию этого процесса и посвящена большая работа “Формы времени и хронотопа в романе”. Ее материал — история жанра, начиная от эпохи эллинизма (конец IV в. до н. э. — V в. н. э.) и заканчивая произведениями Толстого и Достоевского.

Но главная особенность подхода ученого к проблеме состоит в том, что эволюция “форм времени и хронотопа” интересует его отнюдь не сама по себе. С его точки зрения, различные виды хронотопов и их сочетаний характеризуют основные исторические варианты структуры романа и их разновидности. В самом начале исследования, которое представляет собою скорее сжатую монографию, чем развернутую статью, сказано о том, что его предмет — определенный аспект жанровой структуры произведения: “Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время” (ВЛЭ, 235). Аналогичное, но еще более ответственно сформулированное указание есть и в конце работы: “Рассмотренные нами хронотопы имеют жанрово-типический характер, они лежат в основе определенных разновидностей романного жанра, сложившегося и развивающегося на протяжении веков...” (ВЛЭ, 399).

Таким образом, подход к истории романа со стороны форм пространства и времени оказывается способом построить историческую типологию жанра, выделить ряд сменяющихся его разновидностей. Таковы, например, в рамках эллинистического периода греческий “авантюрный роман

испытания”, античный (римский) “авантюрно-бытовой роман” и античный “биографический роман”, который, по Бахтину, существовал в эмбриональном виде. Типологический характер исследования, на наш взгляд, наиболее весомый аргумент в пользу высказанного нами положения о связи для Бахтина избранного им в данном случае аспекта структуры романа с двумя другими.

Рассматривая вопрос о концепции жанра у Бахтина, мы говорили о том, что один из аспектов жанровой структуры — речевое целое. Эта сторона жанра так же, как хронотоп, рассмотрена ученым в диахронической перспективе. Исследование о формах времени и пространства имеет подзаголовок “Очерки по исторической поэтике”. Работа “Слово в романе” (также представляющая собой небольшую монографию) и статья “Из предыстории романного слова” имеют такие же задачи. Первая из них написана в 1934—1935 гг., вторая — в 1940 г.

Итак, идею “двойной ориентации жанра в действительности” Бахтин разрабатывал на материале романа в аспекте исторической поэтики и одновременно в обоих направлениях.

Говоря о конкретных задачах и результатах названных двух исследований, необходимо выделить, с одной стороны, определение специфики (своеобразия) речевой структуры романа во второй главе работы “Слово в романе”, а с другой — выявление разновидностей жанра, определяемых на основе характеристики его речевого состава и способов организации различных форм речи в единую систему (последняя, пятая глава называется “Две стилистические линии европейского романа”). Итак, и во втором направлении подход Бахтина к роману, акцентируя одну сторону его структуры, учитывает ее взаимосвязь с другими аспектами, о чем свидетельствует поворот на заключительной стадии исследования к проблемам исторической типологии жанра.

Работы, специально посвященной историческим типам “завершения” в романе, у Бахтина нет. В наибольшей степени уделено внимание названной проблеме в статье “Эпос и роман”. Здесь, во-первых, кратко — на основе сравнения с эпопеями — охарактеризована “зона построения образа” (образа мира и человека) в романе: это максимально близ-

кий контакт с настоящим в его незавершенности. Во-вторых, довольно развернуто говорится о “новой постановке автора” в романе по сравнению с эпосом и вообще со всеми “высокими” жанрами. Но, конечно, в этом случае никакой исторической типологии романа (в избранном для наблюдений аспекте) даже не намечено. Некоторые важные соображения на интересующую нас тему содержатся также в “Формах времени и хронотопа в романе” (глава о функциях плута, шута и дурака), а также во втором и последующих изданиях книги о Достоевском (в главе “Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского”). Тем не менее очевидно, что проблему специфики романного художественного завершения, особенно в историческом аспекте, Бахтин разработал в неизмеримо меньшей степени, чем вопросы, связанные с двумя другими аспектами структуры этого жанра.

3. Герой романа и судьбы жанра в свете философии культуры

Когда мы говорили о том, что такое для М.М. Бахтина жанр, возникло представление о трех основных аспектах, или сторонах, литературного произведения: во-первых, это событие, которое осуществляется в изображенных пространственно-временных условиях; во-вторых — общение между автором, читателем и отчасти героем произведения (“событие самого рассказывания”); в-третьих, автор создает определенного типа границу между своим миром и изображенной действительностью (миром героя), т. е. “зону построения” образа. В каждом из этих трех аспектов роман отличается не только от эпопеи (о сравнении с которой уже шла речь), но и от всех остальных жанров.

И особенности речевой структуры романа, и роль в нем исторического настоящего, и новые по сравнению с эпопеями взаимоотношения между миром героев и действительностью автора и читателя (“максимально близкий контакт”) — все это направлено к одной цели: к созданию особого образа человека. В свете этой цели строение ро-

манного произведения в каждом из трех его аспектов может быть понято более адекватно.

Сейчас важно подчеркнуть принципиальное различие, существующее, по Бахтину, между образом человека в эпосе и других высоких жанрах древности и средневековья, с одной стороны, и героем романа — с другой. Эпический герой, во-первых, полностью воплощен, реализован в своем положении и в своей судьбе: “вне этой судьбы и определенного положения от него ничего не остается. Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал”. Во-вторых, он начисто лишен самосознания: “его точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других, — общества (его коллектива), певца, слушателей”. Лишен он также идеологической и языковой инициативы. Но то же самое относится и ко всему эпическому миру и к автору эпического произведения: “Эпический мир знает одно-единое и единственное сплошь готовое мировоззрение, одинаково обязательное и несомненное и для героев, и для автора, и для слушателей”; “...эпический мир знает один-единственный и единственный готовый язык” (ВЛЭ, 477). Это означает, что эпический герой совпадает не только со своей судьбой, но и со своим словом (полностью выражает собственную сущность в высказываниях) и с авторским словом о себе (оценка его безусловна, непререкаема).

В обоих отношениях роман — полная противоположность эпоса. Во-первых, “одной из основных внутренних тем романа является именно тема внутренней неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности”. “В нем всегда остаются нереализованные потенции и неосуществленные требования”. Но эта особенность прямо связана с “незавершенным настоящим”: “Есть будущее, и это будущее не может не касаться образа человека, не может не иметь в нем корней” (ВЛЭ, 479—480). Во-вторых, в романе герой “приобретает... идеологическую и языковую инициативность, меняющую характер его образа...”. “Герой романа, как правило, в той или иной степени идеолог” (ВЛЭ, 480—481). Идеологическая инициатива необходима, так как в настоящем совершается выбор исторического будущего. Отсюда видно, что в романе герой наделен самосознанием, что точка зрения его на самого себя не совпадает с чужими точками

зрения на него (а последние, в свою очередь, друг с другом). Ясно также, что герой романа может обладать своей особой точкой зрения и на мир в целом, и на других людей.

Но такое существенное и принципиальное расхождение точек зрения и оценок возможно лишь в условиях множественности существующих мировоззрений и языков. В этих условиях любая оценка становится относительной, спорной, а сущность героя — проблематичной. Вспомним, например, насколько проблематична оценка Онегина или Печорина. Эта особенность связана, очевидно (особенно во втором случае), с тем, что герой многое сознает в себе и оценивает сам и что мы вынуждены всерьез считаться с его отношением к миру и к другим персонажам.

Итак, три особенности жанровой структуры романа — настоящее в его незавершенности в качестве предмета изображения, тесный контакт автора и читателя с действительностью героя и “стилистическая трехмерность” — связаны друг с другом общей задачей: романист стремится создать новый образ человека.

Теперь мы можем рассмотреть названные особенности романа более подробно и внимательно. Это позволит затем увидеть, как исторически сложилась в литературе (с точки зрения Бахтина) каждая из них.

Незавершенное настоящее

Из того определения трех структурных особенностей романа, которое Бахтин дает в статье “Эпос и роман”, ясно, что предмет изображения в этом жанре — “настоящее (современность) в его незавершенности”. Этот тезис может вызвать прежде всего следующее возражение: существует жанр исторического романа, в котором предмет изображения — прошлое³¹. На самом деле прошлое исторического романа — совсем не то, что прошлое эпопеи. В эпопее, по Бахтину, прошлое — это абсолютное и изначальное время, время “первых и лучших”, которому ничто не предшествовало и от которого нет прямого перехода к современности. В историческом же романе любая изображенная эпоха — это момент реального исторического времени. Например, изображенное Пушкиным время пугачевщины находится между собственным прошлым (и при этом таким же, по своей природе, как изображенная эпоха героев), и собственным

будущим — ближайшим (которое для нас — тоже прошлое) или более отдаленным (которое для нас — современность). Все эти времена подобны друг другу и относительно, а сам исторический момент — переход от прошлого через настоящее к будущему. Переход этот, конечно, в известной мере зависит и от действий человека, в данном случае — героя исторического романа.

“Незавершенное настоящее”, таким образом, — бесконечный и необратимый временной поток, в движении которого есть законная доля человеческой активности. Но необходимо еще осмыслить связь между “новыми временными координатами” образа человека и новой природой романного героя. В статье “Эпос и роман” сказано, что “изменение временной ориентации и зоны построения образа ни в чем не проявляется так глубоко и существенно, как в перестройке образа человека в литературе”. И в другом месте той же статьи: “Разрушение эпической дистанции и переход образа человека из далекого плана в зону контакта с незавершенным событием настоящего (а, следовательно, и будущего) приводит к коренной перестройке образа человека в романе (а в последующем и во всей литературе)” (ВЛЭ, 476—478). Конечно, обе приведенные формулировки учитывают, наряду с предметом изображения (пространством-временем и сюжетом), еще и другой аспект структуры жанра — “зону построения образа”. Кроме того, очень важны мысли Бахтина о роли смеха в разрушении эпической дистанции. К этим вопросам мы обратимся несколько позже. Тем не менее о главном следствии всех этих перестроек художественной структуры можно сказать уже сейчас: **связь с незавершенной (как бы перетекающей в будущее) современностью приводит в романе к несовпадению героя с собой и со своей судьбой.**

Обратимся еще раз к сопоставлению “эпического человека” с образом человека в романе в конце статьи “Эпос и роман”. Положения, согласно которым герой эпопеи и родственных ей “высоких” жанров “завершен и безнадежно готов”, полностью совпадает с собой (“абсолютно равен себе самому” — “он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал”), означают, что эпопейный герой совпадает с сюжетом своей жизни, вполне реализуется в своем поступке и в своей судьбе. Что же касается героя романа, то тезисы о нереализуемом “избытке человечности” (“или

больше своей судьбы, или меньше своей человечности”) свидетельствуют, что либо возможности человека остаются не востребованными жизнью, превышают его поступки и в целом все, что он сказал и сделал в своей жизни; либо, наоборот, он становится таким, каков он должен быть по своему положению и по характеру своей жизни в целом. Но такое совпадение с жизненной ролью происходит за счет утраты многих заключенных в человеке возможностей, говорит о том, что он “сузился”, внутренне обеднел.

Так, например, происходит в романе “Отцы и дети”. Базаров, конечно, больше своей судьбы. А вот другие персонажи в итоге развертывания сюжета совпадают с определенной жизненной ролью — за счет известных духовных и душевных самоограничений и потерь³².

В рамках противопоставления романа и эпопеи отмеченную особенность образа героя — новое соотношение его с сюжетом — можно понять как *предел*, как *тенденцию развития*, тоже незавершенную. Кроме того, в структуре романа есть и другие образы времени. Например, в романе “Евгений Онегин” наряду с историческим настоящим присутствует также циклическое природное время (смена времен года) и время биографическое (смена возрастов индивидуальной жизни, особенно юности — зрелостью). Но “хронотоп” реального исторического времени в романе все же *доминирует*. Однако мы не могли бы ответить на вопрос о том, случайно ли это явление или закономерно и насколько важно оно для жанра романа, если бы не сопоставление с эпопеями. Даже уверенно *выделить* форму реального исторического времени можно лишь в сопоставлении с другими формами, каждая из которых может преобладать в разных жанрах и в разные эпохи. Иначе говоря, определить значение той или иной формы времени для романа можно только с учетом исторической перспективы его развития.

Здесь и возникает вопрос: **каким образом совершается исторический переход от художественного времени эпопеи к хронотопу романа, если первое никак не может быть источником для второго?**

“Стилистическая трехмерность”

Содержание этого термина, в отличие от тех, которыми обозначался господствующий романский хронотоп,

представляется не очень понятным. Более того, можно утверждать, что в научной литературе о Бахтине оно до сих пор не разъяснено.

Начнем с общей характеристики стилистической структуры романа, которую ученый дает в первой главе исследования “Слово в романе”. Она для нас настолько важна, что стоит привести ее полностью: “Роман — это художественно организованное социальное разноречие, иногда разноязычие, и индивидуальная разноголосица. Внутренняя расслоенность единого национального языка на социальные диалекты, групповые манеры, профессиональные жаргоны, жанровые языки, языки поколений и возрастов, языки направлений, языки авторитетов, языки кружков и мимолетных мод, языки социально-политических дней и даже часов (у каждого дня свой лозунг, свой словарь, свои акценты), — эта внутренняя расслоенность каждого языка в каждый данный момент его исторического существования — необходимая предпосылка романного жанра: социальным разноречием и вырастающей на его основе индивидуальной разноголосицей роман оркеструет все свои темы, весь свой изображаемый и выражаемый мир. Авторская речь, речи рассказчиков, вставные жанры, речи героев — это только те основные композиционные единства, с помощью которых разноречие вводится в роман; каждое из них допускает многообразие социальных голосов и многообразие связей и соотношений между ними (всегда в той или иной степени диалогизованных). Эти особые связи и соотношения между высказываниями и языками, это движение темы по языкам и речам, ее дробление в струях и каплях социального разноречия, диалогизация ее — такова основная особенность романной стилистики” (ВЛЭ, 76).

Попытаемся проанализировать эту характеристику. Первое предложение уже содержит определение стилистического своеобразия романа. Из него ясно, что в роман включены многообразные, различные в стилистическом отношении (с точки зрения лексики, синтаксиса) высказывания действующих лиц. Такие различия могут, во-первых, объясняться многообразием условий жизни и культурного уровня различных слоев общества. Это — “социальное разноречие”, которое возможно и в рамках одного и того же языка. Рядом с разноречием названо “разноязычие”, т. е. использование говорящими различных естественных языков,

которое в романе действительно встречается реже. Наконец, “индивидуальная разногласица” — различия индивидуальных способов выражаться, речевых манер, которые могут затрагивать и словарь данного лица, и особенно его интонации.

Следующая часть рассуждения Бахтина показывает, как связаны обозначенные им особенности стилистики романа с реальной исторической жизнью языка. Каждый национальный язык и в каждый исторический момент в самых различных отношениях расслоен. Это общее его состояние выражается и в индивидуальном использовании языка. Роман не просто воспроизводит эту расслоенность, но, вводя разноречие и разноязычие, а также индивидуальную разногласицу в свой состав, создает с их помощью многообразное освещение и различные оценки любого предмета и любой темы. Этот принцип многостороннего и противоречивого словесного освещения одного и того же предмета или темы Бахтин сравнивает с *оркестровым* звучанием (в противоположность, по-видимому, звучанию одного инструмента). Далее, на следующей странице, сказано, что рассматривать роман как сквозное стилистическое единство — все равно что “транспонировать симфоническую (оркестровую) тему на роаль” (ВЛЭ, 77).

Наконец, указаны те наиболее крупные формы организации речевого материала в романе, которые упорядочивают его и сплавляют в определенные единства, а потому называются композиционными. Они сильно отличаются друг от друга, и поэтому в романе нет сквозного стилистического единства, а есть ряд разнородных единств: авторская речь может иметь одну систему стилистических признаков, речь рассказчика — другую, речи героев — третью и т. д. Да и внутри каждой из них возможно стилистическое многообразие. Например, в речь Гринева-повествователя включены не только стилистически различные высказывания персонажей (сравним, например, речевые манеры Пугачева и Швабрина), но и вставные тексты, достаточно резко отличающиеся как друг от друга, так и от своего речевого окружения: народная песня “Не шуми, мати, зеленая дубровушка” и любовные стихи Гринева, письма. В итоге “художественная организация” разноречия и разноязычия предстает системой, призванной создать эффект *взаимоосвещения* языков, высказываний и речевых манер. А само это взаимоосвещение

названо “диалогизацией” — по своему сходству с обычным диалогом, т. е. с обменом репликами, в котором также происходит взаимоосвещение точек зрения или позиций говорящих.

Теперь мы можем вернуться к вопросу о термине “стилистическая трехмерность”. В той же работе “Слово в романе” есть такая характеристика “системы языков” и высказываний в романе, которая строится на понятии *дистанции* и оперирует представлением о *пространственно* организованной структуре. Это, несомненно, приближает нас к решению задачи, поскольку понятие “трехмерность” именно пространственное. Прозаик, говорит Бахтин, “располагает все эти слова и формы на разных дистанциях от последнего смыслового ядра своего произведения”. Далее разнообразные языковые или речевые элементы стилистического мира романа дифференцированы ученым на виды в зависимости от степени близости “автору и его последней смысловой инстанции”. Все они располагаются между полюсами “прямого” авторского слова (почти такого же, как в поэзии) и слова “сплошь объектного” (ВЛЭ, 111—112). Эта мысль близка уже упоминавшейся классификации трех типов прозаического слова в книге “Проблемы поэтики Достоевского”.

Отсюда ясно, что две *плоскости* стилистического мира романа — плоскости авторского слова и такого слова героя, которое “знает только себя и свой объект”, не ориентируясь ни на какое чужое слово и воспринимая себя точно так же, как осознает себя авторское слово. Иначе говоря, два из трех измерений речевого аспекта жанровой структуры — слово только изображающее (авторское) и только изображенное (персонажа). Но есть еще и третий тип прозаического слова. Это слова, которые были названы в книге о Достоевском “двуголосыми”. В них сходятся на равных правах смысловые направленности (“интенции”) автора и героя. Такова, например, несобственно-прямая речь; таковы же и формы стилизации, пародии и сказа. Всем им Бахтин придавал огромное значение, поскольку они и создают *третье* измерение речевой структуры романа.

Она характеризуется не только степенью близости различных высказываний авторской смысловой инстанции или, наоборот, степенью их “объектности”, но и *степенью их диалогичности* (взаимоосвещенности). “Двуголосые” слова

в этом отношении такой же предел, как прямое авторское слово или “речевая вещь” (слово, которое автор только показывает, как Тургенев в конце “Отцов и детей” демонстрирует читателю выражение лакея Петра “обюсючюн”). Именно эта третья плоскость стилистического мира романа размыкает его в жизненный процесс непрерывного становления языка и языкового творчества, который представляет собой важнейшую сторону всякой незавершенной современности. Интересно, что как раз в связи с характеристикой речевой структуры тургеневских романов Бахтин использует выражение “прозаическая трехмерность” (ВЛЭ, 129).

Таким образом, **“стилистическая трехмерность” романа — соотношение в нем трех типов прозаического слова и связанных с ними “плоскостей”: авторской, объектной и “внутренне диалогической” (встречи на равных правах смысловых направленностей автора и героя).**

Мы можем и в этом случае подумать о том, как связана речевая структура романа с особенностями создающегося в нем образа человека. В IV главе исследования “Слово в романе” читаем: «Основной, “специфицирующий” предмет романного жанра, создающий его стилистическое своеобразие, — говорящий человек и его слово». Далее выделяются и разъясняются следующие три момента: 1) “слово говорящего человека не просто передается и воспроизводится, а именно **художественно изображается** и притом — в отличие от драмы — **изображается словом же (авторским)**”; 2) “особенности слова героя всегда претендуют на известную социальную значимость, социальную распространенность, это — потенциальные языки. Поэтому слово героя и может быть фактором, **расслаивающим язык, вносящим в него разноречие**”; и 3) “говорящий человек в романе — всегда в той или иной степени **идеолог**, а его слова всегда **идеологема**” (ВЛЭ, 145—146).

По всем трем пунктам изображение героя в романе *противопоставляется* его *изображению* не столько в драме, сколько *в эпосе* (эпосе). Дело, в частности, как подчеркивает ученый, не в том, что герой романа больше говорит, чем действует. Он может действовать не меньше, чем эпический герой; и наоборот, последний может произносить длинные речи, а романый герой — молчать. Главное в том, что, с одной стороны, действие героя романа “не общезна-

чимо и не бесспорно и совершается не в общезначимом и бесспорном эпическом мире. Поэтому такое действие всегда нуждается в идеологической оговорке, за ним всегда определенная идеологическая позиция, не единственно возможная и потому оспоримая”. С другой стороны, поскольку у эпического героя “нет особой идеологии, рядом с которой возможны и существуют другие”, “его слово идеологически не выделено (выделено оно лишь формально — композиционно и сюжетно), оно сливается с авторским словом. Но и автор также не выделяет своей идеологии, — она сливается с общей — единственно возможной” (ВЛЭ, 147).

Теперь становятся понятными краткие замечания, которые высказаны на ту же тему в статье “Эпос и роман”: “эпический человек лишен всякой идеологической инициативы (лишены ее и герои и автор) <...>. Лишен эпический человек и языковой инициативы; эпический мир знает единственный и единственный готовый язык”.

Таким образом, стилистическая структура романа — антипод стилистического мира эпоса; она связана с исторически новым, гораздо более близким нам пониманием человека, мира и языка. **Каким же образом формируется эта абсолютно новая, по сравнению с эпосом, речевая структура?** Откуда возникает самый ее принцип, если в эпосе — прямой предшественнице романа в области большой эпической формы — не только не было ничего близкого, но все было прямо противоположным?

Зона контакта

Обратимся к третьему аспекту структуры романа. Напомним, что “зона построения образа” в художественном произведении — *особое время-пространство*, в котором осуществляется общение автора и слушателя-читателя, а также взаимосвязь читателя с миром героя. В романе этот “творческий хронотоп” (ВЛЭ, 403) имеет ряд особенностей, обозначенных Бахтиным с помощью выражения “зона контакта”. Свообразие “романной зоны” ученый определяет в статье “Эпос и роман”: с одной стороны, как и везде, противопоставляя роман эпосе, с другой — через соотношение с двумя только что рассмотренными аспектами структуры жанра.

По отношению к слову различие между “абсолютной эпической дистанцией” и “зоной контакта” показано на примере “Евгения Онегина”: «Эпическое слово по своему стилю, тону, характеру образности бесконечно далеко от слова современника о современнике, обращенного к современникам (“Онегин, добрый мой приятель, родился на брегах Невы, где, может быть, родились вы или блистали, мой читатель...”»). И певец, и слушатель, имманентные эпосе как жанру, находятся в одном времени и на одном ценностном (иерархическом) уровне, но изображаемый мир героев стоит на совершенно ином и недостижимом ценностно-временном уровне, отделенном эпической дистанцией» (ВЛЭ, 457). Несколько страницами дальше Бахтин замечает: “Мертвых любят по-другому, они изъяты из сферы контакта, о них можно и должно говорить в ином стиле. Слово о мертвом стилистически глубоко отлично от слова о живом” (ВЛЭ, 464).

Второе положение можно проиллюстрировать ссылкой на одно место из “Мертвых душ”. Чичиков, которому при его отъезде из губернского города встретилась похоронная процессия, думает о покойном прокуроре: “И вот напечатывают в газетах, что скончался, к прискорбию подчиненных и всего человечества, почтенный гражданин, редкий отец, примерный супруг, и много напишут всякой всячины; прибавят, пожалуй, что был сопровождаем плачем вдов и сирот; а ведь если разобрать хорошенько дело, так на поверку у тебя всего только и было, что густые брови”. Как видно, слово о мертвом (в данном случае Чичиков вначале стилизует — отчасти пародийно — жанр официального некролога), действительно, “глубоко отлично от слова о живом”: оно принципиально заочно и строится на перечислении тех ролей и функций, к которым умерший уже не имеет никакого отношения. Тем самым, будучи восхвалением своего персонажа, такое слово резко отделяет его от всего живого, современного, как бы хоронит его. Наоборот, говоря о покойном уже “от себя”, гоголевский герой как будто бранит его, “разбирает” (анализирует) и осмеивает; но удивительным образом и “оживляет”, прямо к нему обращаясь, как к живому, здесь присутствующему (но ведь только с живым и можно полемизировать, и смеяться можно тоже только над живым).

По отношению к предмету изображения — миру героя с его пространственно-временными характеристиками —

романный тип “зоны построения образа” противопоставляется эпическому: “эпический мир строится в зоне абсолютного далевого образа, вне сферы возможного контакта со становящимся, незавершенным и потому переосмысливающим и переоценивающим настоящим” (ВЛЭ, 461). Наоборот, для предвосхищающих роман “серьезно-смеховых” жанров характерно “наличие намеренного и открытого автобиографического и мемуарного элемента”. И эта мысль тут же переносится на один из образцов русского классического романа: «Перемещение временного центра художественной ориентации, ставящее автора и его читателей, с одной стороны, и изображаемых им героев и мир, с другой стороны, в одну и ту же ценностно-временную плоскость, на одном уровне, делающее их современниками, возможными знакомыми, приятелями, фамильяризирующее их отношения (напомню еще раз обнаженно и подчеркнуто романное начало “Онегина”), позволяет автору во всех его масках и ликах свободно двигаться в поле изображаемого мира, которое в эпосе было абсолютно недоступно и замкнуто» (ВЛЭ, 469—470).

Итак, в обоих направлениях противопоставлены “эпическая дистанция” и “контакт”. Текущая современность, в которой находятся автор эпоса и его слушатели, — нечто неизмеримо менее ценное, чем тот мир “абсолютного прошлого”, который изображается словом; в романе же оба мира, разделенные формой произведения, представляют собой современность и оцениваются одинаково. Поэтому граница между ними выглядит проницаемой: читателю легко представить себе героя одним из своих знакомых, а автор может изобразить себя рядом с героем и ввести в роман моменты своей биографии (как это и сделано в “Евгении Онегине”). Естественно, что в “далевом образе” все оценки даны в готовом виде и являются общими и непререкаемыми для героев, автора и слушателей (эпическая дистанция, по словам Бахтина, “исключает всякую возможность активности и изменения”); в романе же одни и те же предметы, события и персонажи постоянно оцениваются по-разному в зависимости от времени (одними и теми же лицами) или от различия в идеологических позициях автора, героя и читателя. Такой “разнобой” в точках зрения и оценках и атмосфера свободной дискуссии именно предполагаются и предусматриваются всей структурой романа. Но почвой для

их существования служит единое для автора, героя и читателя положение *участников незавершенного исторического процесса*. Завершение и расстановка окончательных акцентов принадлежат будущему: “Центр осмысливающей и оправдывающей прошлое активности переносится в будущее” (ВЛЭ, 473).

Итак, ясно, что для формирования “романной зоны” необходимы два условия: представление об историческом времени (которого не было в эпосе и которое возникло достаточно поздно) и принципиально иное, чем в эпосе, ценностное отношение к миру героя, лишенное благоговейности и пиетета (установка эпического слова — “благоговейная установка потомка”), а также трагической серьезности. Каким же образом и из каких источников проникли подобные принципы изображения в роман?

А. Проблема генезиса европейского романа

Анализ высказываний Бахтина о различных аспектах жанровой структуры романа привел нас к вопросам о происхождении и закономерностях формирования каждой из трех структурных особенностей этого жанра. Сам ученый не только вполне сознавал неизбежность возникновения такого рода вопросов, но и нашел определенные ответы на них. Правда, ответы эти даны в необычной, даже парадоксально противоречивой форме.

С одной стороны, Бахтин замечает, причем как бы походя и попутно, что жанр романа, “говоря несколько упрощенно и схематически”, имел “три основных корня — эпический, риторический и карнавальны́й. В зависимости от преобладания какого-нибудь из этих корней формируются три линии в развитии европейского романа: эпическая, риторическая и карнавальная (между ними существуют, конечно, многочисленные переходные формы)” (ППД, 145). Иначе говоря, ученый считал роман явлением гетерогенным, имеющим разнородные и равно важные для него источники. С другой стороны, он неоднократно и настойчиво подчеркивает, что в жанре романа воплотился совершенно новый для всей европейской литературы тип художественного творчества: “Память, а не познание есть

основная творческая способность и сила древней литературы. Так было, и изменить этого нельзя; предание о прошлом священно. Нет еще сознания относительности всякого прошлого. Опыт, познание и практика (будущее) определяют роман". И в другом месте той же работы ("Эпос и роман"): "Настоящее в его незавершенности, как исходный пункт и центр художественно-идеологической ориентации, — грандиозный переворот в творческом сознании человека. <...> Роман с самого начала строился не в далевом образе абсолютного прошлого, а в зоне непосредственного контакта с этой неготовой современностью. В основу его лег личный опыт и свободный творческий вымысел" (ВЛЭ, 458—459, 481). Но это ведь означает, что роман никак не связан с теми принципами художественного творчества, которые господствовали во всей современной и непосредственно предшествовавшей ему литературе.

Как видно, преодолеваемый романом этап исторического развития литературы ("древняя литература" прежде всего) представлен в первую очередь эпосеями. В то же время Бахтин говорит и об "эпосейном корне" романа. В таком случае можно предположить, что связь с эпосеями ограничивается каким-то одним аспектом структуры романа. Допустим, имеется в виду исключительно его "твердый композиционно-сюжетный костяк", который в таком важном для романа источнике, как серьезно-смеховые жанры (сократические диалоги, мениппова сатира) как раз отсутствовал (ср.: ВЛЭ, 465). Однако и в этом особом плане роман не только похож на эпосею, но и отличается от нее. Ведь ту устойчивую циклическую схему, на которой основан сюжет эпосеи (исчезновение, поиск, нахождение)³³, никак нельзя считать инвариантом сюжета романа, хотя в сложении его сюжета такие схемы присутствуют.

По этой же логике "риторический корень" скорее всего соотносится со стилистической структурой романа. Но и в этом отношении, вероятнее всего, нет прямого продолжения прошлого, а есть переход к противоположному. Наконец, мы вправе предположить, что в таком же противоречивом соотношении со своим "карнавальным корнем" находится и создаваемая романом "зона контакта". Возникает и следующий вопрос: какой именно унаследованный романом художественный принцип или какой жанр-источник, с точки зрения Бахтина, послужил цементирующим элементом, если

роман имеет несколько корней и притом существенно разнородных?

Таким образом, выясняется, что рассмотренные нами ранее направления исследований Бахтина по “теоретической истории” романа — реализация единого замысла. Цель ученого состояла в том, чтобы раскрыть закономерности трансформации исторически исходных структур — эпопейных, словесно-риторических и карнаваловых — в структуры романские в самом процессе эволюции этого жанра в европейских литературах.

Б. От “абсолютного прошлого” эпопеи к незавершенному настоящему

Эта линия специально прослеживается в работе “Формы времени и хронотопа в романе”, хотя общие принципы подхода к проблеме в большей степени сформулированы в статье “Эпос и роман”. Начнем с общих положений.

Бахтин прежде всего противопоставляет “высокие” (серьезные) и “низкие” (комические) жанры в рамках литературы древности и средневековья (“классической эпохи”): “Современная действительность как таковая, то есть сохраняющая свое живое современное лицо, не могла, как мы уже говорили, стать объектом изображения высоких жанров. Современная действительность была действительностью “низшего” уровня по сравнению с эпическим прошлым. <...> Настоящее — нечто преходящее, это текучесть, какое-то вечное продолжение без начала и конца; оно лишено подлинной завершенности, а следовательно, и сущности. Будущее мыслилось либо как безразличное, по существу, продолжение настоящего, либо как конец, конечная гибель, катастрофа”. И далее: «Современная действительность, текучее и преходящее, “низкое”, настоящее — эта “жизнь без начала и конца” была предметом изображения только в низких жанрах» (ВЛЭ, 463—464).

Итак, в рамках большого исторического этапа развития литературы (“классической эпохи”) художественный выбор был ограничен альтернативой: либо идеализация прошлого (высокие жанры), либо критика и осмеивание настоящего (низкие жанры). В то же время такого рода

альтернативное художественное сознание, с одной стороны, в истории литературы не замкнуто классической эпохой, с другой — сосуществует с совершенно иными, но внелитературными художественными установками. Ощущение времени и иерархия времен, свойственные высоким жанрам, “настолько глубоко проникли в самые основы жанров, что продолжают жить в них и в последующие эпохи — до XIX века и даже позже”. Современность же была основным предметом изображения не только в низких жанрах, но и “в обширнейшей и богатейшей области народного творчества” (ВЛЭ, 463—464).

Характеризуя в статье “Эпос и роман” эту область в целом как “стихию народного смеха”, Бахтин особо выделяет выросшие на ее почве “серьезно-смеховые” жанры, а среди них — *сократические диалоги и мениппову сатиру* (напомним, что аналогичные положения содержатся в четвертой главе второй редакции книги о Достоевском, т. е. начиная с ее переиздания в 1963 г.). Правда, он специально оговаривает то обстоятельство, что названные жанры “лишены того твердого композиционно-сюжетного костяка, который мы привыкли требовать от романного жанра”. Вместе с тем эти жанры, по мнению ученого, “предвосхищают более существенные моменты развития романа нового времени”. Какие же именно? Речь, конечно, идет о хронотопе: “Их предметом и, что еще важнее, исходным пунктом понимания, оценки и оформления служит современная действительность” (ВЛЭ, 465).

В результате складывается впечатление, что две структурные особенности романа: характерный для него хронотоп — современность в ее текучести, т. е. понятая как незавершенный переход от прошлого к будущему, — и свойственная этому жанру организация событий, осуществляющихся в этом пространстве-времени, имеют, с точки зрения Бахтина, разные источники. Первое восходит к серьезно-смеховым жанрам, а второе — к эпосе.

Это впечатление подтверждается, как только мы обратимся к первой главе работы “Формы времени и хронотопа в романе” — “Греческий роман”. “Специфически романном” в исследуемом жанре ученый считает исключительно новый хронотоп — “чужой мир в авантюрном времени”. Что же касается сюжетных мотивов, то значительная их часть “разработана античным эпосом”. Но и выделенный

в дальнейшем Бахтиным основной комплекс мотивов — “встреча — разлука — поиски — обретения”, — конечно, имеет родство с эпическим сюжетом, рассказывающим об утрате героем жены и царства, о путешествии в чужую страну и возврате-обретении утраченного (ВЛЭ, 239, 256).

Главная задача исследования о формах времени и хронотопа в романе — выяснить, как происходил процесс художественного освоения “реального исторического времени”. Под этим углом зрения рассматриваются и основные эпохи развития романа, и его типологические разновидности.

Прежде всего надо отрешиться от мысли о том, что Бахтин просто описывал одну за другой те разновидности романа (с их “хронотопами”), которые последовательно сменяли друг друга в истории этого жанра: ученого интересует именно смена романских концепций времени. Сначала — в греческом авантюрном романе — произошел выход за пределы обычного времени вообще (т. е. именно реального времени): ему было противопоставлено “абстрактное авантюрное время”. В романе Апулея и в “Сатириконе” Петрония Бахтин усматривает уже совмещение авантюристичности и быта, создающее одновременно и некий космизм, и предпосылки историзма, а в античных биографиях и автобиографиях находит зачатки будущего романа становления, показывая вместе с тем, что соединение биографического времени с историческим на античной стадии еще невозможно. Такова *вторая* (после серьезно-смеховых жанров) *стадия* развития жанра — с точки зрения поэтики времени.

На *третьей стадии* возникает расхождение между “инверсией времени” в официальной культуре и фольклорным хронотопом. Иначе говоря, между, с одной стороны, “обескровливанием будущего” в пользу или прошлого (когда все лучшее и достойное относится к временам “начал”), или “потусторонней вертикали”, т. е. вневременного бытия; и, с другой — народной концепцией естественного телесного роста и обогащения человека, т. е. концепцией “реального будущего”. Этот исторический конфликт двух концепций времени создает возможность “художественно-намеренного выбора”. В качестве воплощения такого выбора и рассматривается творчество Рабле. Так произошла переориентация с прошлого на будущее в эпоху Ренессанса, столь

значимая для судеб романа в целом: по крайней мере в одном варианте или направлении (взят, конечно, предельный или наиболее наглядный случай).

Другой аспект проблемы — расхождение времени частной жизни и времени жизни государственной, сюжетов любви и войны. Отсюда, во-первых, специальное внимание “идиллическому хронотопу”, т. е. миру внегосударственному и внеисторическому (в смысле официальной истории), однако же вполне реальному. Во-вторых — вопрос о жанре исторического романа, в котором это расхождение “временных рядов” частной и государственной жизни и было преодолено.

Четвертое, пропущенное (в этой работе) *звено* — роман воспитания. Пропуск восстанавливается благодаря опубликованным фрагментам из книги Бахтина об этой разновидности жанра. Фрагмент “Постановка проблемы романа воспитания” содержит решение вопроса о том, как произошло слияние биографического времени с историческим на реалистическом этапе истории романа, т. е. на другом пути и в иных формах, чем в особой разновидности романа исторического; причем на более существенной основе, принципиально важной для складывания самых разных форм последующего романа. В “реалистическом типе романа становления человека”, по мысли ученого, как раз и осуществляется синтез личной активности и процесса закономерной смены эпох. В таком романе мир показан на переходе от одной эпохи к другой, и этот переход осуществляется “в герое и через героя”.

Таким образом, реалистический роман восстанавливает то непосредственное единство человека с миром в момент решения их общей судьбы, которое было присуще жанру эпопеи: герою возвращается всеобщая значимость, а миру — его зависимость от человека.

Наконец, *пятая стадия* развития жанра для Бахтина представлена сосуществованием романа испытания у Достоевского и романа становления у Толстого (финал работы о хронотопе). Конечно, речь идет о различии доминант, а не об абсолютной противоположности двух типов жанровой структуры. Реалистический синтез, о сути которого уже было сказано, в вершинных явлениях русского романа дан в двух полярных вариантах. И это многозначительно.

В. От риторического диалога к “внутренней диалогичности” высказывания

Выше мы подробно рассматривали значение термина “стилистическая трехмерность” и говорили о том, что специфика романа наиболее адекватно выражается в явлении “двуголосого” слова. В стилистике жанра для Бахтина важнее всего не сам по себе факт многоязычия, а создание “образов языков”. Естественный, проистекающий из самой речевой практики способ взаимоосвещения языков — диалог. Здесь нужно сказать, что термин “диалог” имеет в работах Бахтина два близких, но отнюдь не совпадающих значения: это, во-первых, особая композиционная форма речи и, во-вторых, взаимоосвещающая соотнесенность различных высказываний и целых языков, которая может существовать и вне этой композиционной формы³⁴. В этой связи возникает противопоставление обычного, “композиционно выраженного” диалога и “внутренней диалогичности”. По сути дела противопоставляются *риторический* диалог и диалог *романный*³⁵.

Отсюда и общая проблема (“сверхзадача”) работы “Слово в романе”: прослеживание сложного и противоречивого процесса, с одной стороны, отражения и усвоения в романе риторических форм и, с другой, отхода от них и их замены нериторическими вариантами внутренней диалогичности (формы несобственно-прямой и рассеянной чужой речи; стилизация, пародия, сказ).

Во вступительных разделах исследования говорится о громадном значении риторических форм для романа и в то же время о недопустимости подхода к роману как к чисто риторическому жанру. В дальнейшем особенно важно противопоставление двух типов слова — авторитарного и внутренне убедительного. Второй из них как раз является риторическим.

Прямое отношение к проблеме “роман и риторика” имеет разграничение в особой, пятой главе исследования двух стилистических линий европейского романа. Одна из них, характеризующаяся “резкой и последовательной стилизацией всего материала, то есть чисто монологической выдержанностью стиля”, представляет собой не что иное, как риторическую линию в развитии жанра. В ходе исторического

развития обе линии, по мысли Бахтина, сливаются при господстве принципа “внутренней диалогичности”. Однако в рамках этого синтеза акцентируется либо авторское слово, либо слово героя. Таково соотношение стилистических структур романов Толстого и Достоевского.

Г. Карнавальная традиция и “романная зона контакта”

а) Значение фигур плута, шута и дурака

Специальной работы об эволюции героя от фольклорных персонажей к литературному образу человека у Бахтина нет. Размышления на эту тему имеются в обоих выше рассмотренных исследованиях. В “Слове в романе” сказано о разновидностях героя-идеолога и об испытании такого героя и его слова. В “Формах времени...” есть целая глава (шестая) о функциях в романе фигур плута, шута и дурака. Заметим, что сами они не подвергаются испытанию, а осуществляют его по отношению к другим персонажам.

Мы можем здесь дать только краткий обзор важнейших положений этой главы. Главное — природа трех названных персонажей. По мысли Бахтина, эти древнейшие образы связаны с *иным* миром и представляют его в нашей действительности: “...их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением. Это лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют” (ВЛЭ, 309). Поскольку и сама наружность этих фигур, и все, что они делают и говорят, имеет “переносное, иногда обратное значение”, они оказываются чрезвычайно важны для формирования романа — как его хронотопа, так и его стилистики.

Использование образов плута, шута и дурака в романе, с одной стороны, оказало влияние на формирование авторской точки зрения, с другой — они стали во многих разновидностях жанра “существенными героями” (плутовской роман, образы чудака, простака). Для этих видов романа одинаково характерны и фамильяризация речевого общения, и преодоление “временной инверсии” или “потусторонней вертикали” в пользу “пространственно-временной целостности мира”.

Теперь мы можем заметить, что три фольклорных персонажа оказались для Бахтина источниками основных вариантов образа человека в романе совсем не случайно.

В статье “Эпос и роман” сказано, что “подлинные фольклорные корни романа” нужно искать “в народном смехе”, ибо современность как таковая была “первоначально предметом амбивалентного смеха — и веселого, и уничтожающего одновременно” и на этой основе “сложилось принципиально новое отношение к языку, к слову” (ВЛЭ, 464). Из этого видно, что именно “народный смех”, с точки зрения Бахтина, — главный исторический источник (“корень”) присущей жанру романа “зоны построения образа”.

Действительно, несколько дальше говорится о том, что “смеховое начало”, “почерпнутое” сократическим диалогом и менипповой сатирой “из фольклора (народного смеха)... уничтожает эпическую и вообще всякую иерархическую — ценностно удаляющую — дистанцию. В далеком образе предмет не может быть смешным; его надо приблизить, чтобы сделать смешным; все смешное близко; все смеховое творчество работает в зоне максимального приближения” (ВЛЭ, 466). Заметим, что формула “максимально близкий контакт” (с незавершенной современностью) таит в себе, как выяснилось, *соотнесенность* с эстетической категорией смеха.

Все это, как видно, очень важно для понимания бахтинской концепции романа. Но не вполне ясно, какие именно конкретные формы связаны для Бахтина с понятием “народный смех”. Мысль ученого проясняется, когда он переходит от серьезно-смеховых жанров античности к *народному театру*: “Характерна художественная структура образа устойчивых народных масок, оказавших громадное влияние на становление образа человека в романе на важнейших стадиях его развития (серьезно-смеховые жанры античности, Рабле, Сервантес)”. И далее: “Эпический и трагический герой — ничто вне своей судьбы и обусловленного ею сюжета; он не может стать героем иной судьбы, иного сюжета. Народные маски — Маккус, Пульчинелла, Арлекин, — напротив, могут проделать любую судьбу и фигурировать в любых положениях... но сами они никогда не исчерпываются ими и всегда сохраняют над любым положением и любой судьбой свой веселый избыток...” (ВЛЭ, 478—479). Здесь можно заметить переключку с идеей не-

совпадения романного героя со своим положением и со своей судьбой, сформулированной рядом — буквально через абзац.

Другие положения, касающиеся народного театра, находятся в исследовании о формах времени и хронотопа, а именно в главе о функциях плута, шута и дурака. Во-первых, по мнению Бахтина, “маски шута и дурака” изначально (в фольклоре) связаны “с хронотопом народной площади и с театральными подмостками”. Во-вторых, присутствие этих масок в романе “восстанавливает порванную связь литературы с народной площадью”. В результате возникают “промежуточные хронотопы”, например “театральный”. Один из образцов — “Ярмарка тщеславия” Теккерея (ВЛЭ, 309—315). Из этого примера и последующих видно, что имеется в виду именно народный кукольный театр, а не драматический.

Таким образом, театральный хронотоп — преобразование в романе архаической концепции пространства и времени, характерной для народного площадного театра и связанной с главными героями этого театра (плутом, шутом и дураком).

Теперь очевидно, какого рода художественные явления подразумевало замечание Бахтина о третьем, “карнавальном” корне европейского романа. Но понятия “народного смеха” и “народного площадного театра” хотя и близки понятию “карнавал”, видимо, не совпадают с ним в полном объеме. Поэтому вопрос о “карнавальном корне” романа требует дополнительного освещения.

б) Плут, шут, дурак и гротескный образ тела в карнавальной культуре

В этом случае необходимо предварительно разъяснить оба главных понятия — “**гротескный образ тела**” и “**карнавал**”. Начнем с более простого и очевидного (по крайней мере на первый взгляд), т. е. со второго.

Проблему карнавала и карнавализации литературы Бахтин рассматривает прежде всего в монографии “Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса” (1965), но касается ее также и во второй редакции книги “Проблемы поэтики Достоевского” (в четвер-

той главе). Первый источник для нас предпочтительнее: во введении к монографии в связи с постановкой научной проблемы обсуждаются и основные понятия.

Культуру, с которой Бахтин соотносит творчество Рабле, он называет “народно-площадной”, “народно-смеховой” и “карнавальной”, употребляя все три выражения как синонимы. Слово “карнавал” в подобных случаях приобретает иное значение, чем тогда, когда подразумевается особый вид праздника (например, речь идет о “карнавалах в собственном смысле, с их многодневными и сложными площадными и уличными действиями”). В более широком смысле, когда слово “карнавал” обозначает народную смеховую культуру, к ней относятся, с точки зрения ученого, и многие другие праздники — “праздник дураков” (вспомним роман Гюго “Собор Парижской Богоматери”), “праздник осла” и т. п., да и вообще не только праздники, но и разнообразные словесные произведения — устные и письменные (например, пародии), а также “различные формы и жанры фамильярно-площадной речи”³⁶.

Что же объединяет, по мысли Бахтина, все эти “многообразные проявления и выражения народной смеховой культуры”? Разумеется, в первую очередь *смех*. Это слово у Бахтина обозначает не столько определенную действенную (слово, жест, мимика) реакцию отдельного человека на жизнь, сколько всенародное творческое отношение к жизни. Оно не только устанавливает на время необычные связи и контакты между людьми, но и раскрывает для всех “единый смеховой аспект мира”. В качестве календарного обряда, праздника средневековый карнавал “торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений” (ТФР, 13). Определяя своеобразие народно-праздничного смеха (он универсален и направлен в том числе “и на самих смеющихся”), ученый объясняет его тем, что “народ не исключает себя из становящегося целого мира. Он тоже не завершен, тоже, умирая, рождается и обновляется” (ВЛЭ, 15). В этих формулировках на множество людей — народ — переносится то, что, казалось бы, можно сказать лишь об отдельном живом существе. Это может показаться лишь “образным выражением”, метафорой. На

самом деле форма выражения здесь совсем не метафорична, а вполне точна.

Дело в том, что, говоря о смехе, Бахтин имеет в виду особый “тип смеховой образности”, который он называет “*гротескным реализмом*” и который связан с изображением “материально-телесного начала жизни” — с образами “самого тела, еды, питья, испражнений, половой жизни” (ТФР, 23). Все эти образы лишены того отрицательного значения, которое они приобрели в последующей культуре, поскольку в них совершенно иначе, чем, например, в современной культуре, понимается *тело*: “тело и телесная жизнь... носят здесь космический и одновременно всенародный характер; это вовсе не тело и не физиология в узком и точном современном смысле; они не индивидуализированы до конца <...>. Ведущий момент во всех этих образах материально-телесной жизни — плодородие, рост, бьющий через край избыток. <...> Все проявления материально-телесной жизни отнесены здесь... как бы к народному, коллективному, родовому телу” (ТФР, 24).

Таким образом, между двумя определениями — **своеобразия карнавального смеха и гротескной концепции тела** — существует прочная связь: народ, смеясь, празднует смены и обновления (т. е. в том числе — и собственную смерть) потому, что чувствует себя единым “родовым телом”, которое, “умирая, рождается и обновляется”. А потому и все проявления этого тела воспринимаются не как нечто мелкое или унижительное, а как мощное, универсальное и всенародное, т. е. вполне положительно: “Избыток и всенародность определяют и специфически **веселый и праздничный** (а не буднично-бытовой) характер всех образов материально-телесной жизни” (ТФР, 24).

К понятию “гротескного реализма” нам еще придется обратиться, но связь между понятиями “карнавал” и “образ тела” уже прояснилась. Поэтому теперь мы можем вернуться к фигурам плута, шута и дурака. Какое они имеют отношение к карнавалу и гротескному образу тела?

Во-первых, все карнавальные формы, по Бахтину, “близки к театрално-зрелищным”, и “народно-площадной” эту культуру он называет далеко не случайно. Во-вторых, в той главе работы о формах времени и хронотопа, которая посвящена интересующим нас персонажам, отмечено, что “древнейшая функция шута” — “опубликование также и спе-

цифически непубличных сфер жизни, например, половой”, и при этом сделана ссылка на описание карнавала у Гете. А несколько далее эта тема приобретает и более широкий смысл: посредством образов плута, шута и дурака, сказано в той же главе, “обретались формы для публикации всех неофициальных и запретных сфер человеческой жизни — в особенности половой и витальной сферы (совокупление, еда, вино) и происходила расшифровка соответствующих скрывающих их символов (бытовых, обрядовых и официально-религиозных)” (ВЛЭ, 311—315).

Итак, **плут, шут и дурак** для Бахтина, действительно, **носители особого образа тела**.

Предыдущий анализ вполне подготовил нас к ответу на вопрос о понятиях “**гротеск**” и “**гротескный реализм**”. И в этом случае нам лучше начать с первой, более общепринятой и более понятной части выражения, которое создано и используется Бахтиным.

Размышляя о природе гротеска, ученый, в частности, ссылается на хранящиеся в Эрмитаже терракотовые фигуры смеющихся беременных старух и объясняет их следующим образом: “Это очень характерный и выразительный гротеск. Он амбивалентен: это беременная смерть, рождающая смерть. В теле беременной старухи нет ничего завершенного, устойчиво-спокойного. В нем сочетаются старчески-разлагающееся, уже деформированное тело и еще не сложившееся, зачатое тело новой жизни. Здесь жизнь показана в ее амбивалентном, внутренне-противоречивом процессе. Здесь нет ничего готового, это сама незавершенность. И именно такова гротескная концепция тела” (ТФР, 31).

Этот образ тела ученый сопоставил с классическими образами “готового, завершенного, зрелого человеческого тела, как бы очищенного от всех шлаков рождения и развития”. На фоне этих образов и с точки зрения классической эстетики “готового, завершенного бытия” гротескные образы “уродливы, чудовищны и безобразны” (вспомним, кстати, гротескный образ Квазимодо у Гюго). В них тело “не отграничено от остального мира, не замкнуто, не завершено, не готово, перерастает самого себя, выходит за свои пределы. Акценты лежат на тех частях тела, где оно либо открыто для внешнего мира, то есть где мир входит в тело или выпирает из него, либо оно само выпирает в мир, то есть на отверстиях, на выпуклостях, на всяких ответвлениях и

отростках: разинутый рот, детородный орган, груди, фалл, толстый живот, нос. Тело раскрывает свою сущность, как растущее и выходящее за свои пределы начало, только в таких актах, как совокупление, беременность, роды, агония, еда, питье, испражнение. Это вечно неготовое, вечно творимое и творящее тело, это звено в цепи родового развития, точнее — два звена, показанные там, где они входят друг в друга” (ТФР, 31—32).

Что же касается сочетания понятий “гротеск” и “реализм”, то с его помощью Бахтин стремился подчеркнуть *отличие средневекового и ренессансного гротеска от его позднейших модификаций — гротеска романтического и модернистского.*

В заключение обратим внимание на то, что в характеристике ученым гротескного образа тела присутствует хорошо знакомое нам понятие “незавершенного становления”. Отсюда видна связь между карнавальным образом человека и структурными особенностями романа как жанра — его хронотопом и его стилистикой.

в) Смех и стилистическая структура романа

Мы уже говорили о том, что именно смех создает, по мысли Бахтина, “максимально близкий контакт”, уничтожая дистанцию, присущую всем высоким жанрам, в частности эпосе. Естественно, что такую функцию имеет — и даже в особой степени — карнавальная смех. Одно из его характерных выражений, с точки зрения ученого, — различные формы и жанры фамильярно-площадной речи. Можно ли на этом основании думать, что с процессом воздействия на роман карнавальная образности Бахтин связывал и формирование характерных особенностей стилистической структуры этого жанра?

В поисках ответа на этот вопрос еще раз обратим внимание на противопоставление в работе “Слово в романе” двух типов “идеологического слова”: *авторитарного и внутренне убедительного.* В их характеристике нетрудно заметить признаки, напоминающие нам о противопоставлении жанров романа и эпоса: “Авторитарное слово — в далекой зоне, органически связано с иерархическим прошлым. Это, так сказать, слово отцов. Оно уже признано в

прошлом. Оно — **преднаходимое** слово. Его не приходится выбирать среди таких же равных. Оно дано (звучит) в высокой сфере, а не сфере фамиллярного контакта”. “Внутренне убедительное слово — современное слово, слово, рожденное в зоне контакта с незавершенной современностью, или осовремененное; оно обращается к современнику и к потомку как к современнику <...>” (ВЛЭ, 157—158).

Если сама “зона максимального контакта” возникла в стихии народного смеха, если “фамиллярный контакт” утверждался в рамках “народно-площадной культуры”, то, следовательно, “карнавал” (в широком, конечно, смысле) оказал, с точки зрения Бахтина, несомненное воздействие и на освобождение человеческого сознания от авторитарного слова и тем самым на формирование речевой структуры романа.

Итак, **карнавальная традиция воздействовала на все три аспекта жанровой структуры романа**. В ее рамках и под влиянием масок народного театра и образов плута, шута и дурака сложилась прежде всего романная “зона построения образа”, а тем самым — и основной для этого жанра тип слова, и установка на неготовую современность. Теперь мы вправе утверждать, что перенос размышлений о “карнализации литературы” (т. е. о формирующем воздействии на нее карнавальской культуры) из книги о Рабле (законченной автором примерно в 1940 г.) во вторую редакцию книги о Достоевском (1963) не был ни случайностью, ни актом бессознательного, неконтролируемого авторского увлечения одним и тем же комплексом идей. Разработка Бахтиным вопросов теории и истории европейского романа и одновременно теории и истории культуры закономерно приводила его к пересекающимся проблемам и сближающимся выводам.

Это произошло потому, что в основе всех штудий ученого был единый изначальный культурфилософский импульс: стремление сориентировать свою концепцию творчества на тот диалог-спор о сотворчестве Бога и человека, которым ознаменовалась русская религиозно-философская мысль рубежа XIX—XX вв.

ФИЛОСОФСКАЯ ЭСТЕТИКА И ФОРМАЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ

1. Ценностная структура произведения: Бахтин, Андрей Белый и Кант

Тот факт, что, по мнению М.М. Бахтина, содержание художественного произведения представляет собой определенную систему ценностей, широко известен. Вполне очевидно также, что подобная трактовка *содержания* у этого автора — способ решения вопроса о природе и назначении художественной **формы**. В статье “Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве” показано, что связанные с формой эстетические ценности (например, ценность человеческого тела в скульптуре) возникают и раскрывают свою сущность в соотношении с ценностями познавательными и этическими. А именно, *эстетическое* создает “конкретное, интуитивное единство” *познавательного и этического* (ВЛЭ, 15, 32, 35).

Такое сопоставление трех категорий достаточно традиционно. В первую очередь, разумеется, мы должны вспомнить “Критику способности суждения” Канта (1790), где речь идет о взаимосвязи и взаимоопределении познавательных и нравственных “способностей души”, с одной стороны, и способности эстетических суждений, с другой. При этом третья из душевных сил и способностей служит основой их возможного синтеза, что явно предвосхищает идею Бахтина. Но ориентация “эстетики словесного творчества” на трактат Канта, которая сама по себе не вызывает сомнений³⁷, осуществлялась, пользуясь выражением русского философа, отнюдь “не в ценностной пустоте”. Статьи Бахтина предшествовала совсем недавняя (1890 — 1910-е годы) эпоха расцвета неокантианства и связанных с ним дискуссий. Важнейшие идеи кантовского трактата могли быть актуализированы для Бахтина, на наш взгляд, в первую

очередь книгой Андрея Белого “Символизм” (1910) и в особенности статьей “Эмблематика смысла”³⁸. Укажем в этой связи и на следующее любопытное обстоятельство: в том же 1910 г. в ежегоднике “Логос”, опубликованном издательством “Мусагет”, совладельцем которого был Андрей Белый, появилась (видимо, по мнению издателей, актуальная) статья В. Виндельбанда “Философия культуры и трансцендентальный идеализм”. В этой статье фундаментальным открытием Канта признана идея структурного родства “научного, практического и эстетического творчества” как разных аспектов “синтетического сознания”³⁹.

Обратимся к одному месту в “Эмблематике смысла”, где автор прямо и непосредственно высказывается по поводу взаимосвязи интересующих нас категорий познавательного, этического и эстетического. Здесь, в частности, говорится: «...определяя ценность познания, мы должны основополагать его в творчестве; определяя ценность творчества, мы основополагаем его в познании; формальная этика оказывается непереступаемой границей между познанием и творчеством; нам понятна обусловленность познания этической нормой; нам понятна такая же обусловленность творчества. Нам непонятно только одно: как совмещаются в этической норме и норма познания, и надындивидуальный предмет эстетического познания; пирамида познаний, как и пирамида творчества, разделяется этикой; норма этических принципов есть трансцендентальная норма; содержание этих принципов — наша жизнь; если мы не превратим норму в идеал, т. е. в трансцендентное существо, адекватное норме, этическая жизнь окажется целесообразностью без цели. Превращение же нормы в существо и явит нам символический Лик этой нормы; при таком превращении быстро соскальзываем мы в религию и эстетику; между тем предел религиозно-эстетического творчества совершенно обратным путем заставляет нас основополагать самый Лик в норме; основополагая так, мы соскальзываем в этику, т. е. в ту же целесообразность без цели; отыскивая далее “Standpunkt”, мы видим, что решение этой проблемы невозможно без критики самой проблемы познанием; и этическая норма ставится в зависимость от познавательных норм; мы соскальзываем обратно в познание; словом, мы в новом цикле противоречий»⁴⁰.

Столь обширная цитата необходима потому, что фрагмент в целом показывает, как неокантианство — в лице Андрея Белого — выясняет свои отношения с Кантом в прямой связи с трактовкой интересующих нас трех категорий. В разграничении позиций отметим два аспекта.

С одной стороны, кантовская *триада*, в которой способность эстетического суждения была *соединительным* звеном между рассудком и разумом, способностью познания и способностью желания⁴¹, преобразуется в *дуализм* “познания” и “творчества”, не преодолеваемый, а, напротив, как бы *усугубляемый этикой*. Обратим внимание на то, что этика названа у Андрея Белого “непереступаемой границей” между двумя другими началами, а несколько ниже он говорит о “новом дуализме”, который “этика примиряет лишь тем, что усаживается между двумя несоизмеримыми безднами; в сущности, этика не соединяет, а разъединяет”⁴².

С другой стороны, достоин внимания тот факт, что знаменитая формула, определяющая у Канта своеобразие эстетического — “целесообразность без цели”, — неожиданно применена здесь к *нравственной жизни*. Отчасти это как раз объяснимо, поскольку этика у Андрея Белого, как мы уже заметили, заняла в системе категорий то самое место, которое у Канта было отведено эстетике. Но замена эта оказывается временной: она возможна до тех пор, пока “норма этических принципов” не мыслится в виде “трансцендентного существа”, т. е. Бога. Как только упомянутая норма превратится для нас в “символический Лик”, начнется “соскальзывание в религию и эстетику”.

Иначе говоря, стоит лишь допустить трансцендентную (иномирную) реальность смысла, как на месте этики, т. е. в роли объединителя прочих ценностей, окажется религиозно обоснованная эстетика. Но такая трактовка означала бы обоснование единства культуры извне человеческого сознания, что, по-видимому, представляется Андрею Белому недопустимым впадением в метафизику: скорее он готов “основополагать самый Лик в норме”, т. е. признать Бога результатом этического творчества человека. Обнаруживается, что на данном этапе размышлений Андрея Белого *последнее и единственное обоснование* как целостности культуры, так и однородности ее состава — *человеческое творчество*.

Теперь мы можем объяснить причину, по которой анализирующая авторская мысль оказалась “в новом цикле

противоречий”: искомое обоснование культуры извне здесь оборачивается и подменяется выявлением ее внутреннего противоречия: между многообразием готовых продуктов (ценностей) и единой природой создающей эти продукты творческой деятельности. Замыкание культуры в самой себе — один из полюсов, между которыми постоянно колеблется ее концепция у Андрея Белого. Так, в статье “Проблема культуры” в той же книге “Символизм” то утверждается, что “религиозные, эстетические, познавательные и этические формы” связаны друг с другом лишь творческой деятельностью, а “эта деятельность берется как самоцель”, — то высказывается необходимость “приблизиться к чисто религиозной проблеме: к телеологии культуры, к ее конечным целям”⁴³.

У самого Андрея Белого эти колебания осмыслены в кантовских терминах, с помощью противопоставления *трансцендентальных* “основополаганий” — *трансцендентной* обусловленности. Каково же на самом деле соотношение в этом пункте его позиции с точкой зрения Канта? И вправе ли мы предположить, что особая роль эстетического (по отношению к познавательному и этическому) у Канта каким-то образом связана с проблемой соотношения “предельного” и “запредельного”, человека и Бога?

На первый взгляд, поскольку эстетическое создает, с точки зрения Канта, спонтанную игру и согласование друг с другом (гармонию) разделенных вне этой особой сферы разума и рассудка, способности познания и способности желания, то речь идет исключительно о психологии воспринимающего субъекта. В действительности свободная игра воображения содержит в себе, с точки зрения философа, закономерность, аналогичную внутренней закономерности *природы как целого*, а потому и не определимую в понятиях, но зато обуславливающую *всеобщность* суждений вкуса.

Эта закономерность воспринимается как целесообразность без цели потому, что цели природы выходят за пределы человеческого кругозора, хотя (с религиозной точки зрения) несомненно существуют; они-то и улавливаются созерцающим субъектом в виде “формальной целесообразности” прекрасного⁴⁴. Отсюда положение о том, что прекрасно лишь такое искусство, которое одновременно представляется нам природой⁴⁵.

Еще более очевиден **теологический** подтекст эстетики Канта в его размышлениях о гении, а также о человеке как предмете суждений вкуса. Если гений, по Канту, — это художник, обладающий “прирожденной продуктивной способностью”, т. е. человек, в лице или “посредством” которого “природа дает искусству правила”⁴⁶, то присутствие здесь *аналогии* между автором-творцом⁴⁷ и Богом (в том, что относится к сущности творческого акта) достаточно очевидно.

Хотя о специальной теории художественного произведения у Канта вряд ли можно говорить, ее предпосылки в эстетике кенигсбергского философа все же существуют. Как видно из общей логики его размышлений, в произведении искусства гений в качестве создателя “прекрасного представления о вещи”, т. е. формы, соответствующей “внутреннему назначению” предмета, встречается с единственным предметом, который может быть идеалом красоты, поскольку “имеет цель своего существования в самом себе”, т. е. с человеком⁴⁸.

Создание художником формы этого специфического предмета должно быть ориентировано на “идею нормы” прекрасного или же на *канон* (Кант ссылается на то, как воспринимали Дорифора Поликлета), который, в свою очередь, соответствует “тому образу, который природа положила в качестве прообраза в основу своих порождений данного вида”⁴⁹. Тем самым эстетически значимая форма, по Канту, представляет собой непосредственное *единство природного и культурного*. Идеал же прекрасного “состоит в выражении нравственного”, поскольку именно в человеке как явлении “открываются цели человечества как его действие”. Следовательно, оформляемый предмет — человек — управляется иной, чем форма, закономерностью, т. е. соотносительностью своих целей с целями человечества. Но при этом он может быть прекрасен потому, что красота, как сказано в заключении этого же параграфа трактата, “есть форма целесообразности предмета, воспринимаемая в нем без представления о цели”⁵⁰. Эстетическое здесь соотносено с этическим как *форма с содержанием* или как “идея нормы” прекрасного, связанная в первую очередь с воображением — с идеалом красоты, для суждения о котором необходимы “чистые идеи разума”.

Сопоставление приведенных положений статьи “Эмблематика смысла” с идеями Канта позволяет впервые увидеть и предварительно определить специфику подхода Бахтина к решению интересующей нас проблемы. Этот подход выглядит *возвратом* к кантовской трактовке природы и функций эстетического и одновременно *переосмыслением* этой трактовки — с учетом как общего неокантианского контекста, так и в особенности основных идей Андрея Белого.

Чтобы более точно определить, в каком соотношении находится бахтинская трактовка сущности и своеобразия эстетического с традицией, можно выделить некоторые константные и объединяющие их моменты.

Исходная точка везде состоит в том, что теоретическое представление о целом (природа, культура, сознание) предшествует формированию понятия о части (искусство, эстетическое). Но если у Канта предпосылкой является внутреннее единство человеческого сознания, то, например, Виндельбанд акцентирует фактическое (историческое) единство культуры, созданной на основе структурных особенностей этого сознания: “...под культурой мы в конечном итоге понимаем не что иное, как совокупность всего того, что человеческое сознание, в силу присущей ему разумности, вырабатывает из данного ему материала”⁵¹. Для Андрея Белого культура как “мир ценного” одновременно и предпосылка любой конкретной творческой деятельности, и ее результат, поскольку “смысл в деятельности; деятельность неразложима, цельна, свободна и всемогуща”⁵². Наконец, Бахтин формулирует ситуацию взаимодействия или взаимопределения “творческих точек зрения” (“творческих установок”) в рамках “заданного единства культуры” (ВЛЭ, 24—25, 27).

Следующий момент заключается в активной, а именно — *формирующей* функции любой творческой деятельности по отношению к ее объекту и в необходимости определить в этой общей ситуации специфику художественной формы.

Кант выдвинул идею “конститутивного” или хотя бы “регулятивного” значения таких априорных принципов, как “закономерность”, “целесообразность” и “конечная цель”, для познания, морального чувства или чувства удовольствия и неудовольствия. Эта идея вообще позволяет подойти к проблеме формы как единству материального и сверхматериального, что совершенно необходимо. Ведь, будучи ви-

димой границей предмета (“формой вещи”, как выражается Кант), форма в то же время, по его мысли, репрезентирует или означает для восприятия некий априорный принцип или, как сказали бы мы, реализует некую модель. В качестве таковой, по Канту, может выступить либо понятие, указывающее на цель предмета (но тогда уже речь пойдет о познании, а не об эстетическом суждении), либо “образец” целесообразного строения, которому подобен предмет: “...эстетическая способность суждения есть особая способность судить о вещах по правилу, но не по понятиям”⁵³.

Противопоставление правил и понятий, однако, утрачивает силу, когда речь идет об искусстве, руководствующемся идеалом красоты и избирающем поэтому человека своим предметом. Суждение о человеке как предмете искусства должно исходить из “идеи разума” о “прообразе, как бы преднамеренно положенном в основу техники природы”. Далее следует: “...и эта идея со всеми ее пропорциями может быть в качестве эстетической идеи совершенно *in concreto* изображена в виде образца”⁵⁴. Вопрос об эстетически значимой форме для Канта решается **одновременно** и как вопрос о каноне, т. е. о *технической* стороне формы (пропорциях и, следовательно, правилах), и как вопрос об “*эстетической идее*”, т. е. об особом рода понятии. Таков результат обоснования эстетического, при всем “психологизме” кантовской трактовки, и в природе, и в культуре.

Неокантианство, как мы это видим у Виндельбанда, переосмысливая трансцендентальный идеализм (делая его основой философии культуры) и выдвинув на место “принципов” и “норм” — ценности, еще более наглядно распространило понятие формы на все три основные области творческой деятельности. Творчество отождествляется с культурой. В то же время оказалась утрачена почва для уяснения специфики эстетического и его особой функции в единстве культуры. Художественное творчество, по мнению Виндельбанда, “точно так же”, как научное и практическое, “подчинено основным формам изоляции и синтетического возрождения”⁵⁵.

Подобной сплошной и уверенной эстетизации всякого творчества мы у Андрея Белого не находим: универсальную трактовку понятия творческой деятельности он сочетает, вопреки требованиям логики, с противопоставлением “познания” и “творчества”, т. е. сфер науки и искусства.

С одной стороны, в “Эмблематике смысла” подчеркнут момент “внеаходимости” субъекта рефлексии, т. е. оформляющего и осмысливающего сознания, по отношению к деятельности непосредственной, не рефлектирующей над собственными принципами: “всякое знание оказывается подведением частей действительности под ее общую форму; форма же эта неподводима под бытие; в этом смысле она оказывается замкнутой сферой, окружность которой — форма познания; эта форма оказывается вне бытия, вне действительности”⁵⁶. Итак, рефлектирующее, самосознающее познание по своей природе — как бы искусство. Но переход творца на позицию внеаходимости связан с *утратой смысла*. Поэтому, с другой стороны, “останавливаясь на искусстве, мы видим, что все в нем — одна форма”, и если в работе познания “чистый смысл выдавливается из познавательного ряда” в область “форм, категорий и нормы”, то “смысл искусства точно так же выдавливается из собственной сферы; он оказывается смыслом религиозным”⁵⁷. Иначе говоря, смысл художественного произведения привносится в него из внеэстетической, “внеформальной” области, а таковой, по-видимому, для Андрея Белого может быть лишь религиозно понятая этика.

Приравнивание двух видов деятельности — познания и искусства — осуществляется у Андрея Белого по отношению к “долженствованию”, к этической норме, задающей цели и, следовательно, смысл и тому, и другому. Именно этическую норму, *поскольку она служит источником наших представлений вообще о ценности*, автор, ссылаясь на Риккерта, считает уже не предельной (трансцендентальной), а запредельной, *трансцендентной*. При этом он вполне осознает “роковую”, по его выражению, возможность “превращения гносеологии в метафизику”⁵⁸.

Отсюда понятно, почему в унаследованной от Канта триаде Андрей Белый поставил этику на место эстетики. Именно для обозначения связи между *субъектом* представлений о ценности и *метафизической сферой* в “Эмблематике смысла” и введены понятия эмблемы и символа: “долженствование есть эмблема ценности”, “ценность есть символ”, а символ, в свою очередь, — “соединение целей познания с чем-то находящимся за пределом познания”⁵⁹. По сравнению с декларированным Виндельбандом решительным отказом от метафизического обоснования единства куль-

туры (“Последняя же связь всех этих “явлений” остается недоступной нашему познанию”)⁶⁰, эта позиция выглядит **промежуточной**. Не случайно “символ” у Андрея Белого противопоставляется “синтезу” (понятию, для Виндельбанда центральному): “...мы называем это соединение *символом*, а не синтезом”⁶¹.

В эстетике Андрея Белого, как и в эстетике Канта, теория художественного произведения присутствует лишь потенциально и имплицитно. Сравнивая две концепции в этом плане, можно сказать, что автор “Эмблематики смысла” перед лицом искусства как будто отстаивает права изнутри, т. е. именно этически, переживаемой жизни на незавершенность и незавершимость, стремясь пробиться к ее трансцендентному смыслу. С метафизической сферой сближает человека этически напряженное, ищущее, а не эстетически завершающее сознание. Таким образом, здесь создается своеобразная *эстетика незавершимого героя* в противоположность кантовской *эстетике завершающей художественной формы*⁶².

Наиболее близкая Бахтину особенность эстетики Андрея Белого состоит, по-видимому, в том, что понятие “формы” последний прямо связывает с проблемой “внезаходимости”, указывая на “искание ценности в *другом*”⁶³ и неоднократно обсуждая вопрос о необходимой для оценки *внешней точке зрения* — “Standpunkt'e”. Но вопрос о внутренней и внешней точках зрения, с одной стороны, как будто решен посредством “связующего” их понятия “символ”; с другой — это понятие характеризует в системе идей “Эмблематики смысла” положение творческого субъекта в мире, а отнюдь не структуру художественного произведения⁶⁴.

На этом фоне заметно поистине уникальное сочетание в “эстетике словесного творчества” ее несомненной онтологичности с не менее явной направленностью на теоретическое осмысление конкретного художественного события: запечатленной в отдельном произведении “тотальной реакции автора на целое героя” (ЭСТ, 10). В этом контексте должен быть осмыслен и возврат Бахтина к кантовскому соотношению трех категорий.

Действительно, самое наглядное и в то же время весьма существенное отличие сравниваемых нами концепций Бахтина и Андрея Белого состоит в том, что у первого должно существование снова перемещается целиком в “посюстороннюю”

плоскость, становится рядом с познанием. Это им специально и, возможно, полемически подчеркнуто: “Разрыв между долженствованием и бытием имеет значимость только внутри долженствования, то есть для этического поступающего сознания, существует только для него” (ВЛЭ, 29). Соответственно этому только извне и внеэстетически, т. е. помимо цели героя, а именно — созданием “эстетически обработанной границы” его и его мира, иначе говоря, художественной формы, может быть преодолен этот разрыв. Вместе с тем, поскольку форме, по Бахтину, “нужна внеэстетическая весомость содержания” (ВЛЭ, 34), ясно, что два участника единого творческого акта — субъект этического поступка и создатель художественной формы — связаны друг с другом отношениями особого рода взаимозависимости.

В эстетическом осуществляются, по Бахтину, не кантовская спонтанная игра и согласование (гармонизация) душевных сил и способностей⁶⁵, а *онтологизация смысла культуры как целого — актом создания произведения, художественным “поступком”*. Решается, таким образом, проблема, поставленная именно неокантианской философией культуры с ее акцентом на понятии ценности. В формулировке Бахтина это — проблема единства культуры и жизни, **искусства и ответственности**. И важнейшая особенность найденного им решения состоит в том, что эстетические ценности, с точки зрения Бахтина, не находятся в той же плоскости, что ценности этические и познавательные. Для искусства, по его мнению, “действительность познания и поступка” — это *действительность героя*. Вот почему оно, по мысли этого ученого, имеет дело с действительностью уже опознанной и оцененной, “переводя” ее “в иной ценностный план”, т. е. *в план авторского бытия* (ВЛЭ, 26, 29). Для героя, при взгляде изнутри его мира, этот авторский план лишь **возможная**, трансцендентная реальность; как равным образом и наоборот, в качестве всего лишь возможной видится реальность героя автору и читателю при взгляде изнутри их **действительности** на произведение. Эстетически значимая форма оказывается *границей* двух принципиально разных действительностей: “Форма — граница”, сказано в работе об авторе и герое (ЭСТ, 76).

Здесь уже достаточно заметна аналогия между взаимоотношениями героя и автора, с одной стороны, Бога и человека, с другой. Отсюда ясно, что предлагаемое Бахти-

ным решение найдено в той самой точке, с которой у Андрея Белого начиналось “соскальзывание” с вершин “пирамид” познания и творчества и в которой он склонен был оправдывать “скептицизм подлинной гносеологии” по отношению к “трансцендентной реальности” и “нежелание подлинного художника признать за творчеством религиозный примат”⁶⁶.

Можно предположить, что для Бахтина, в отличие от Андрея Белого, художественное произведение — *модель осуществленного* долженствования или *идеального поступка*, а вместе с тем — свидетельство **вполне реального сочетания двух действительностей**, в отличие от того их соотношения, которое предполагается категорией символа.

Сравнивая то, что Бахтин говорит о единстве “я” и мира, осуществляемом в этическом поступке (“Это не есть просто утверждение себя или просто утверждение действительного бытия, но неслиянное и нераздельное утверждение себя в бытии: я участвую в бытии как единственный его деятель...”)⁶⁷, и то, что сказано им о “сплошной воплощенности” ценностного состава содержания (“содержание и форма взаимно проникают друг в друга, нераздельны, однако для эстетического анализа и неслиянны, т. е. являются значимостями разного порядка” — ВЛЭ, 34), мы находим в обоих случаях одну и ту же известную богословскую формулу.

Понятно, что в данном случае она фиксирует не просто подобие актов человеческого и Божественного творчества, но именно *осуществленное сотворчество* субъектов, принадлежащих к разным мирам, граница между которыми остается не отмененной их взаимодействием. Но еще более важно, что подобное сотворчество усматривается здесь как в этическом поступке, так и в акте создания художественной формы.

Жизненная активность человека как “героя бытия” и внежизненная активность автора-творца по отношению к бытию героя направлены навстречу друг другу. Потому и форма может быть понята как результат этой встречи: “Форма выражает активность автора по отношению к герою — другому человеку; в этом смысле мы можем сказать, что она есть результат взаимодействия героя и автора” (ЭСТ, 75). Такое решение проблемы художественной формы — синтез кантовской “эстетики авторской формы” и “эстетики незавершенного героя” Андрея Белого.

2. "Композиция и архитектоника" или "композиция и конструкция"? (М.М. Бахтин и П.А. Флоренский)

Работа Бахтина, в которой первая пара понятий занимает достаточно заметное место и оба они специально определяются — "Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве" (1924), как уже говорилось, во многом имела своей целью преодолеть разрыв между поэтикой (и в целом искусствознанием), с одной стороны, и философской эстетикой, с другой. Вводная глава исследования ("Искусствознание и общая эстетика") содержит, в частности, замечание о том, что "в высшей степени серьезная и плодотворная работа в области искусствоведения", проводимая в России, сочетается с "претензией построить науку об отдельном искусстве независимо от познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры" (ВЛЭ, 7, 9). Такая претензия, по Бахтину, несомненно, была вызвана успехами в изучении техники различных видов искусства и, вообще, повышенным вниманием к особенностям и возможностям материала, используемого в художественном творчестве.

Естественно, что произведению как организованному материалу Бахтин стремится противопоставить произведение как организацию ценностей содержания. Такое противопоставление наглядно выражает расхождение философско-эстетического и "материального" (искусствоведческого) подходов к произведению. Напомним, что "материальная эстетика — как бы рабочая гипотеза направлений искусствоведения, претендующих быть независимыми от общей эстетики" (ВЛЭ, 12).

Преодолеть взаимную обособленность и противопоставленность "материальной" и "общей" эстетики для Бахтина означало — выявить обоснованность каждого из подходов природой художественного произведения и определить как возможности их, так и границы. Об этом свидетельствует уже структура исследования: сначала реализован подход к произведению "со стороны содержания" (глава II), затем — "со стороны материала" (глава III). Оче-

видно, что в обоих случаях предел, на котором обнаруживается необходимость противоположного аспекта и метода, обозначен понятием “форма” (концепция формы развернуто изложена в главе IV). Об этом же говорит уже цитированное нами специальное рассуждение о трех задачах эстетического анализа в первой главе: “**Понять эстетический объект в его чисто художественном своеобразии и структуре его**”, а также понятие “художественное произведение в слове... все сплошь во всех его моментах как явление языка” возможно, по Бахтину, при их *раздельном и независимом* друг от друга рассмотрении и анализе. Наконец, “понять внешнее материальное произведение как осуществляющее эстетический объект, как технический аппарат эстетического свершения” (ВЛЭ, 17) означает — осознать *единство* прежде разделяемых аспектов.

В таком контексте проясняется функция интересующих нас понятий. Два понятия введены потому, что природа произведения двойственна. Бахтин настаивает на необходимости различать “эстетический объект” и “внешнее”, “материальное” произведение. И, в соответствии с этим, строго разграничивать “архитектонические формы”, которые “входят в эстетический объект”, и “композиционные формы”, которые “организуют материал” (ВЛЭ, 16—17, 20—21). Одним из важнейших недостатков “материальной эстетики” он считает неспособность обосновать “существенное различие” этих моментов и, следовательно, избежать их постоянного смешения на практике (ВЛЭ, 16—19). “Архитектоника” — структура эстетического объекта: “композиция — структура произведения, понятая телеологически, как осуществляющая эстетический объект” (ВЛЭ, 17—18).

Здесь нельзя не заметить, что понятие “композиция” не совпадает с понятием “структура внешнего материального произведения” лишь в одном случае: когда последняя воспринимается “телеологически”. В произведении, с которым соотносятся два понятия — архитектоника и композиция, различаются не два, а *три аспекта*: “а) эстетический объект, б) внеэстетическая данность произведения, в) телеологически понятая композиционная организация материала” (ВЛЭ, 18). Следовательно, произведение — объект восприятия и познания не только в своей двойственности, но и в своем преодолевающем эту двойственность единстве.

В свете уже сказанного видно, что третий, связующий момент улавливается именно понятием *формы*. “Раздваиваясь” на формы “архитектонические” и “композиционные”, оно вместе с тем выступает и в единящей функции, когда речь заходит о соотношении формы с оформляемым ею “событием”. Или, как выражается Бахтин в другой работе, о форме “последнего целого”. В этом случае форма — двуединство “активностей” автора и героя, их своеобразная “встреча”. Эстетическая форма “есть моя органически-двигательная, оценивающая активность, и в то же время она является формой противостоящего мне события и его участника (личности, формы его тела и души)” (ВЛЭ, 69). В такой трактовке форма — понятие родовое. По отношению к нему и различаются “единство обмана, схватывания предмета и события” (т. е. телеологически понятое “единство словесного целого”) и “единство предмета и события”, т. е. архитектура эстетического объекта.

Своеобразие бахтинской трактовки проблемы может быть в полной мере осознано лишь на фоне традиции, с которой эта концепция органически связана: отношениями преемственности, “доброжелательного размежевания” или полемического отталкивания.

Прежде всего речь, конечно, должна идти о так называемом формальном методе: композиция понята в его рамках как “форма материала” и в то же время “объявляется самим эстетическим объектом непосредственно” (ВЛЭ, 12, 18). Но в этом случае отсутствует именно парность понятий “композиция” и “архитектура”, так что может показаться, что в ней и состоит специфика бахтинской концепции. В действительности в книге Флоренского “Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях” (1924) мы находим сочетание категорий “композиция” и “конструкция”, имеющих вполне аналогичные функции.

Ссылаясь на традицию использования этих терминов в искусствознании, Флоренский стремится придать им более точный и определенный смысл. С этой целью он указывает на объективную двойственность художественного произведения: “В самом деле, художественное произведение всегда двойственно, и в этой двойственности — коренится необходимость двойного подхода к произведению, а

следовательно — и двойной схемы его, соответственно с двойственностью потребного здесь термина”⁶⁸.

С одной стороны, произведение — “организованное единство его изобразительных средств” (например, геометрических форм). “Основную схему строения” этого единства, по мнению философа, “и называют композицией” (АПВ, 115). Подчеркнем: не само такое единство, а именно схему его строения. Отсюда ясно, что в конкретном произведении определенная организация изобразительных средств всегда варьирует, с точки зрения Флоренского, некоторый исходный тип или образец. Так, говоря далее о “диагональном делении картин Рубенса”, “центральной симметрии у Тинторетто, Боттичелли и т. д.”, философ замечает: “...все эти и подобные первосхемы, согласно которым построено некоторое произведение изобразительного искусства...” (Там же).

С другой стороны, “произведение нечто изображает” и “имеет некоторый смысл”. “Единство изображаемого”, которое, по Флоренскому, “никак не может быть смешиваемо с единством изображения”, обеспечивается тем, что в этом аспекте тоже есть “своя схема единства, свой план, объединяющий изображаемый предмет в нечто целое” (АПВ, 116). Опять-таки не само единство, а лишь принцип его организации философ обозначает понятием “конструкция”: “Эту схему, или план художественного произведения, со стороны его смысла следует назвать *конструкцией*” (АПВ, 117). Стремление различать модель произведения и ее конкретную реализацию выражается в данном случае в понятиях “перво-конструкция” и “перво-сюжет” (Там же).

Строго разграничивая два аспекта произведения, ученый предполагает, очевидно, возможность отдельного и независимого их рассмотрения: “Смысл произведения при установке композиции знать обычно не только не нужно, но и скорее вредно; ведь, зная этот смысл, трудно потом отрешиться от него и обсуждать произведение со стороны наличных в нем изобразительных средств и плана их единства” (АПВ, 116).

Ясно, что для Флоренского и композиция, и конструкция связывают произведение — через понятия “схемы” или “плана” — с действительностью, находящейся вне его. Конструкция порождается той энергией самовыражения, которая присуща самой действительности, а композиция — творческой активностью автора: “То, что говорит о себе через

произведение самая действительность, есть конструкция в произведении: а то, что говорит об этой действительности художник, есть композиция произведения” (АПВ, 121).

Сопоставим эту формулировку со следующим положением из работы Бахтина “Проблема содержания, материала и формы...”: “...эстетически значимая форма объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную смысловую направленность жизни” (ВЛЭ, 36). Несколько ниже тот же предмет обозначен словами “возможная внутренняя закономерность поступка и познания”, из чего уже совершенно ясно, что речь идет о *герое*. Как видно, Флоренский — в отличие от Бахтина — не соотносит “самовыражающуюся” через произведение действительность с понятием “герой”. И это далеко не случайное и не второстепенное различие.

Для Бахтина творческой (оформляющей) активности автора противостоит “**внеэстетическая действительность познания и поступка**”, причем противостоит *внутри* произведения: “В художественном произведении как бы две власти и два, определяемых этими властями, правопорядка...” (Там же). Это противоречие оказывается в произведении и сохраненным, и преодоленным. Форме “нужна внеэстетическая весомость содержания, без нее она не могла бы осуществить себя как форма” (ВЛЭ, 34). Действительность *познания и поступка*, т. е. мир познавательных и этических ценностей, вне произведения характеризуется “разорванностью” и “постоянной заданностью-неудовлетворенностью”. Но внутри произведения этот разрыв и эта заданность сохранены лишь как *возможность*: мы сами находимся (вместе с автором) “вне познающего и вне должествующего и поступающего сознания” героя (для которого его собственная “этически переживаемая жизнь” вполне реальна). Зато “конкретное интуитивное объединение” познавательных и этических ценностей или, другими словами, “завершение”, ощущаемое изнутри жизни лишь как возможность, в произведении предстает *действительным*.

С точки зрения Флоренского, смысловые направленности автора и “самой действительности” одинаково внеэстетичны *в своих истоках* и одинаково становятся эстетическими факторами *в составе произведения*: “Таким образом в произведении два слова, слово действительности и слово художника, соединяются в нечто целое” (АПВ, 121). В то же время это целое он не считает формой, сотворен-

ной автором. Понятие *авторства* философ связывает не с обоими аспектами произведения и не с их единством, а исключительно с композицией: “Самые разные конструкции действительности выражаются произведениями композиций почти тождественных; как известно, авторство устанавливается композицией не менее, чем прямою подписью имени художника” (АПВ, 122).

С одной стороны, утверждается соприродность двух аспектов произведения и естественность “встречи” в нем двух активностей — художника и действительности, двух “высказываний” — его и ее, причем об одном и том же. С другой стороны, подчеркивается, что “никакой *прямой* связи между строением действительности и строением изображения ее *нет* и быть не может...”, что “требования” действительности и художника “не приходится предполагать согласованными между собою”, что органичность действительности и органичность изображения, а также целое того и другого “относятся к разным, ничуть не сравнимым между собою областям бытия”. Общего между ними, по мнению философа, не более, чем между Керн и листком бумаги с “Я помню чудное мгновенье...” (АПВ, 121, 123, 129).

Отказываясь, таким образом, от идеи эстетического единства произведения и, соответственно, от понятия “формы целого”, Флоренский акцентирует *внелогичность* совмещения конструктивного и композиционного единств в одном явлении: “Однако и то и другое единство, относясь к существенно различным областям и приводя к цельности области вполне разнородные, тем не менее все-таки связаны между собою в таинственный узел, называемый художественным произведением”. Отсюда, во-первых, мысль об антиномической природе возникающего целого: “Но наличие обоих этих единств в произведении не только есть, — вопреки отвлеченной мысли о невозможности, — но и определяет собою самую возможность произведения; оба единства суть антиномически сопряженные полюсы произведения...”. Во-вторых, если каждое из этих единств имеет свои первосхемы, то возможен также первообраз их сопряжения: “Формула Совершенного символа — неслиянно и нераздельно — распространяется и на всякий относительный символ, — на всякое художественное произведение: вне этой формулы нет и художества” (АПВ, 129—130).

Итак, принцип, определяющий скрытую нераздельность конструкции и композиции при их явной неслиянности, не принадлежит ни “самой действительности”, ни автору-художнику. Если использовать термины другого, очень близкого Флоренскому, философа — А.Ф. Лосева, этот принцип представляет собою “инобытие” произведения как “едино-раздельной целостности”.

Теперь мы можем поставить вопрос о соотношении концепции художественной формы у Бахтина и Флоренского с общей для них искусствоведческой традицией.

В “Проблеме содержания, материала и формы...” главный объект полемики — “материальная эстетика” — названа “предпосылкой общеэстетического характера”, объединяющей русский формализм с теми направлениями искусствования, которые претендуют на независимость от общей эстетики. Тут же сказано, что история материальной эстетики “есть история *Kunstwissenschaften* в их борьбе за независимость от систематической философии” (ВЛЭ, 12—13). Именно эта история рассматривается в первой главе второй части книги “Формальный метод в литературоведении”: эта часть посвящена формальному направлению в европейском искусствознании.

Рассматривая исторические предпосылки развития этого направления, Бахтин говорит о сложившемся в силу некоторых обстоятельств различии “видимого” и “форм видения”. Далее, когда речь заходит о “конструктивном единстве произведения”, вводится (в цитате из А. Гильдебранда) понятие “архитектонического построения художественного произведения” и сделано специальное замечание о равнозначности понятий “архитектонического” и “конструктивного единства произведения”, а также о том, что первый термин “не удержался, так как связан с посторонними ассоциациями” (ФМЛ, 49, 52).

Интересно, что сущность “конструктивного” или “архитектонического” подхода к произведению поясняется здесь на примере изобразительного искусства, а именно соотношения в картине ее “реального пространства” (т. е. плоскости самой картины) с ее “иллюзорным трехмерным пространством” (ФМЛ, 52). Затем, когда в центре внимания оказывается идея “истории искусства без имен”, излагаются взгляды Воррингера и Вельфлина (ФМЛ, 57—58).

Имена этих искусствоведов фигурируют и выше — в главке “Основная магистраль европейского формализма” (ФМЛ, 52).

Мы вправе предположить, что в поле зрения подлинного автора этой книги (т. е. Бахтина, а не П.Н. Медведева) была не только книга Вельфлина о Ренессансе и барокко (концепция смены “классики и барокко” упомянута в тексте), но и другая работа того же ученого — “Основные понятия истории искусств” (1915). Во введении к ней противопоставлены “формы выражения” (или “архитектоника”) и “способы изображения как такового”, под которыми имеются в виду исторически сложившиеся “оптические возможности”: “Большая или меньшая энергия движения суть моменты выражения, к которым может быть приложен единый масштаб; живописность же и линейность представляют собой как бы два разных языка, на которых можно сказать что угодно, хотя бы каждый из них обладал своей, направленной в известную сторону силой и порождался определенной ориентацией по отношению к видимому”⁶⁹.

С точки зрения интересующей нас пары понятий (“архитектоника” и “композиция”) тот факт, что эстетика Бахтина 1920-х годов ориентирована на западноевропейское “формальное” искусствоведение, теперь достаточно очевиден⁷⁰. Вряд ли можно сомневаться в том, что и Флоренский хорошо знал и учитывал ту же традицию. Широкая осведомленность его в европейской искусствоведческой литературе продемонстрирована в статье “Обратная перспектива”. Тем более интересно и знаменательно расхождение двух путей синтеза философской эстетики и искусствоведения. По-видимому, оно должно быть объяснено различием именно философских предпосылок такого синтеза.

В этой связи большой интерес приобретают некоторые положения статьи Андрея Белого “Принцип формы в эстетике” (1910). Здесь на фоне общей положительной оценки “формализма” (“формализм в указании целей искусства предохранял бы искусство от всяких тенденциозных посягательств”) — явно западноевропейского, поскольку русский еще не существовал, — привлекает внимание, во-первых, уже знакомое нам разграничение двух аспектов художественного произведения: по отношению к материалу и по отношению к содержанию. Мы имеем в виду следующее рассуждение: “Изучение приемов воплощения творческого символа в материале рисует ряд естественных обобщений

по группам. Эти группы и суть *формы* искусства. Когда же мы изучаем способ воздействия на нас форм, мы говорим о *содержании* данного искусства. Здесь *форма* и *содержание* только методические приемы изучения данного нам художественного единства. Таким единством является символ”⁷¹. Во-вторых, несколько далее Андрей Белый приводит пример возможности рассматривать картину с двух различных точек зрения: с одной стороны, как форму выражения индивидуальности творчества (технические приемы творца “в отличие от разнообразных школ в живописи”); с другой — в свете “общих условий, определяющих форму в живописи” (имеются в виду “пространственные элементы, дающие возможность изображать действительность на плоскости”)⁷².

Выделенный нами момент философско-эстетической концепции Андрея Белого можно считать, по всей вероятности, точкой, в которой разошедшиеся впоследствии трактовки проблемы художественной формы у Бахтина и Флоренского предстают в своего рода первоначальном синкретизме. Совершенно отчетлива — в гораздо большей степени, чем у последователей Андрея Белого — ориентация его на опыт европейского “формального” искусствознания. Пример двух подходов к анализу картины напоминает не столько Вельфлина (статья вышла в свет на пять лет раньше опубликования книги “Основные понятия истории искусств”), сколько общее место этой научной традиции: мысль о значении “пространственного тела произведения”, его места в “реальном пространстве”. В книге о формальном методе, говоря об этой общей идее зависимости “введенного в конструкцию произведения предметного содержания” от функций “всего организованного тела” и “каждой части” его “в реальном пространстве”, Бахтин таким образом разъясняет подход, выдвинутый в книге А. Гильдебранда “Проблема формы в изобразительном искусстве”, впервые опубликованной в 1893 г. К этому же источнику восходит, видимо, и пример с “плоскостью картины”, которая “художественно обрабатывается именно как плоскость, какую бы трактовку ни дал ей художник” (ФМЛ, 52).

Сложнее разобраться в приведенном пассаже Андрея Белого о форме и содержании в искусстве. “Группы приемов”, по-видимому, композиционные формы. Воплощенное в них и воздействующее на нас через их посредство “содержание” —

нечто весьма близкое бахтинскому “эстетическому объекту”. По Бахтину, содержание — “действительность познания и поступка”, входящая в эстетический объект и “подвергающаяся здесь... всестороннему художественному оформлению с помощью определенного материала” (ВЛЭ, 32). Однако связь между этими моментами обозначена у Андрея Белого понятием “символ”, тогда как у Бахтина в этой же функции выступает понятие “форма” — в значении “завершения” или “эстетически обработанной границы” между автором и героем (ЭСТ, 75—76).

Для Флоренского целостность художественного произведения в качестве “относительного символа” — подобие символа Совершенного. Но мы вправе предположить, что этим дело не ограничивается, что наряду с активностью действительности и творческой активностью автора, которые создают противоположные аспекты произведения, существует, с точки зрения философа, еще и та активность, которая “приводит к цельности области вполне разнородные”, т. е. что сам *первообраз* “антиномического сопряжения” полюсов обладает *порождающей энергией*. Такая мысль высказана, например, А.Ф. Лосевым в книге, вышедшей всего несколькими годами позже обсуждаемых работ Бахтина и Флоренского⁷³.

В этом варианте синтез философской эстетики с конкретной наукой об искусстве опирается на большую неоплатоническую традицию, включая, в частности, и гегелевскую эстетику. Он органически связан с отождествлением поэзии и словесного искусства как такового (в его эстетическом своеобразии), природы поэтического образа — с образностью вообще⁷⁴. Напротив, бахтинская идея “последнего целого” как результата взаимодействия смысловых направленностей автора и героя предполагает новую концепцию романа и образной специфики прозаического слова. Поэтическому символу соответствует здесь “прозаическое иносказание”.

Расхождение двух вариантов интересующего нас научного синтеза не исключает, видимо, их существенного внутреннего родства. Говоря в “Формах времени и хронотопа” о “событийной полноте” произведения, М.М. Бахтин отмечает, что “мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов” (ВЛЭ, 404). Формула

“нераздельности и неслиянности” присутствует и здесь, хоть и не слишком явно.

Универсальный прообраз художественного целого существовал, несомненно, и для Бахтина. Но, как можно полагать, бахтинская трактовка Всеединства видит в нем, следуя определенной традиции, не субстанциально данное, а заданный “идеал нераздельного единства *двух естеств* — Бога и мира (в лице человека)”⁷⁵. Для этой религиозно-философской традиции взаимоотношения человека и Бога суть взаимное самоопределение и сотворчество — при всем глубочайшем различии между человеческим сознанием, заключенным во времени, и всеединым сознанием, удерживающим в себе временной мир⁷⁶. Впрочем, об этом подробнее мы поговорим в следующей главе.

Таким образом, два пути разработки проблемы художественной формы с помощью категорий “композиции”, “архитектоники” и “прозаического иносказания” — в одном случае, “композиции”, “конструкции” и “символа” — в другом, наметившиеся в середине 1920-х годов, имеют свои истоки в различных традициях религиозно-философской мысли. К спору между ними мы теперь и обратимся.

АВТОР И ГЕРОЙ В КОНТЕКСТЕ СПОРА О БОГОЧЕЛОВЕЧЕСТВЕ

Понятия “автор” и “герой” обозначают у Бахтина определенного рода *взаимоотношения* двух субъектов творческой (эстетической) деятельности. В этом смысле они и содержат в себе проблему. Многократно высказывалось мнение, что проблема, о которой идет речь, имеет, в сущности, религиозно-философский характер. Существует в то же время и другое убеждение: в том, что поэтику и эстетику Бахтина вполне можно рассматривать, отвлекаясь от подобных подтекстов или контекстов.

Поэтому сначала рассмотрим в довольно популярное определение понятия полифонии. Проблема автора и героя в этом определении осмыслена необычным и даже шокирующим профессионального читателя образом: герой как будто приравнивается к автору, оставаясь в то же время героем. На первый взгляд, перед нами — убедительнейший повод для суждений о “вызывающей неточности” бахтинских формулировок: *“Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония голосов, действительно, является основной особенностью романов Достоевского. <...> множественность равноправных сознаний с их мирами сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события”*⁷⁷.

Нетрудно заметить присутствие в этом определении уже упоминавшейся богословской формулы “нераздельность-неслиянность”: у Бахтина явно акцентирована ее вторая часть, тогда как первая смягчена парафразой “сочетаются в единство”. А заметив это, мы одновременно убеждаемся в двух вещах: во-первых, эта самая формула и есть способ разрешения смущающего нас противоречия между самостоятельностью героя и его подчиненностью автору; во-вторых, связь с религиозно-философской традицией имманентна бахтинской концепции автора и героя. Стало быть, вполне

оправдано и целесообразно сопоставление с предшественниками. Но чтобы его провести, необходимо как можно точнее определить тексты, близкие Бахтину в этой традиции. Или хотя бы направление, в котором их стоит искать.

Ясно, что источники идей Бахтина об авторе и герое должны быть там, где разрабатывалась категория диалога. Но следует учесть, конечно, и традиционные представления о Боге-художнике и о мире как “произведении” его, уходящие своими истоками, по-видимому, в античность. Оба направления мысли пересекались в “философии всеединства”, и поскольку в целом значение русской религиозной философии рубежа веков для Бахтина сомнений не вызывает, особое внимание должны были привлечь такие фигуры, как Вл. Соловьев, Вяч. Иванов, П. Флоренский, А. Белый. Но дело в том, что уже проводившиеся сопоставления оставили вопрос об источниках бахтинской концепции автора и героя непроясненным.

Видимо, идея “соучастия” человека в совершенствовании мира Творцом в данном случае слишком неопределенна и в этом смысле недостаточна. Речь должна идти о подлинном *сотворчестве*, т. е. о полной самостоятельности и своеобразном “соавторстве” человека — в рамках Божественного замысла о нем и о его мире. Такого рода концепция оказалась бы близка не только теории полифонического романа (что самоочевидно), но и общему пониманию художественной формы в “Авторе и герое...”: “Форма выражает активность автора по отношению к герою — другому человеку; в этом смысле мы можем сказать, что она есть результат взаимодействия героя и автора” (ЭСТ, 75).

При этом равноправие двух участников эстетического события относительно, поскольку их роли различаются в связи с категориями пространства и времени *иерархически*. Напомню, что авторскую активность Бахтин считает “внежизненной”. В творческом акте, по его мнению, проявляется взаимная нужда друг в друге субъектов, принадлежащих к принципиально различным “ценностным планам” бытия. С одной стороны, форме “нужна внеэстетическая весомость содержания”: без этого “она не могла бы осуществить себя как форма” (ВЛЭ, 34). С другой стороны, “изнутри себя самое жизнь не может породить эстетичес-

ки значимой формы, не выходя за свои пределы, не перестав быть собой” (ЭСТ, 63).

Здесь “внежизненна” как раз эстетическая значимость, а жизненное этическое значение существует для героя, т. е. **по другую сторону границы**, образуемой художественной формой (“Форма — граница” — ЭСТ, 76). Отсюда ясно, что в истоках бахтинской трактовки автора и героя должна быть концепция, аналогичным образом соотносящая этический и эстетический аспекты. Это, как нам кажется, сильно сужает круг возможных источников.

Исследователей научного творчества Бахтина могла бы привлечь — в свете высказанных соображений — серьезная и глубокая полемика с важнейшими идеями Вл. Соловьева в книгах Е.Н. Трубецкого “Миросозерцание Вл.С. Соловьева” (1913) и “Смысл жизни” (1918). Объектом же этой полемики были прежде всего идеи, высказанные впервые в “Чтениях о Богочеловечестве”.

Но обозначенная таким образом ситуация “спора о Богочеловечестве” внимания бахтинологов пока не привлекала. Отчасти это объясняется явной недооценкой Е.Н. Трубецкого как мыслителя. В ряде работ, посвященных отношению Бахтина к русской философской традиции, речь идет о Вл. Соловьеве и таких его последователях, как П.А. Флоренский и С.Н. Булгаков, но совсем не упоминается Е.Н. Трубецкой⁷⁸. В статье на ту же тему Н.К. Бонецкой, напротив, этот философ упомянут дважды, но — в качестве “софиолога”, рядом с Флоренским и Булгаковым, что выглядит несколько странно⁷⁹.

Попытаемся сопоставить важнейшие высказывания Бахтина, Трубецкого и Вл. Соловьева по основному комплексу проблем, связанных с идеей Богочеловечества. Возможно, что спор, который имеется в виду, прояснит некоторые тенденции формирования новой религиозной философии и, тем самым, своеобразие позиции Бахтина.

1. Бог, человек и София в творчестве земного бытия

Начну с анализа заключительных замечаний о Софии в пункте XI главы XXIII второго тома книги “Миросо-

зерцание Вл.С. Соловьева”. Трубецкой резко противопоставляет здесь два аспекта бытия — область Безусловного и земной, человеческий мир — по отношению ко времени. Собственно во времени, т. е. в процессе становления, существует только наш мир. Целью бытия во времени при таких исходных предпосылках может быть лишь достижение человечеством и всем земным миром совершенства или, другими словами, соединение с Богом. Весь вопрос заключается в степени “другости” творения по отношению к Творцу, а следовательно, в том, как понимать человеческую деятельность и свободу.

Вл. Соловьев прямо сравнивал отношение Бога к миру с отношением художника к своему творению, точнее — к своей идее (в платоновском смысле) в акте творчества⁸⁰. Поскольку между божественным субъектом и миром посредствуют, с его точки зрения, Христос и София, то они и персонифицируют “свое-другое” Творца в эстетическом событии. По мысли философа, между Богом и тем, что “им или в нем утверждается и выражается”, с одной стороны, а также между Христом и Софией, с другой, существует одно и то же различие “выражаемого и выражения”, “единства производящего и единства произведенного”.

Такое удвоение единой ситуации Божественного творчества можно объяснить неразрешимостью для Вл. Соловьева следующей дилеммы: признать мир непосредственным выражением божественной сущности или, наоборот, считать его “внебожественным”, с его точки зрения, одинаково невозможно.

В качестве компромисса выдвигается идея “перестановки элементов”: “Ибо если Бог, как абсолютное или всесовершенное, содержит в себе все сущее или все существа, то, следовательно, не может быть таких существ, которые имели бы основания своего бытия вне Бога или были бы субстанциально вне божественного мира, и, следовательно, природа в своем противоположении с Божеством может быть только другим положением или *перестановкою* известных существенных элементов, пребывающих субстанциально в мире божественном” (ЧБ, 124). “Перестановка” создает искаженное отображение божественной сущности в мире. Перед нами хорошо известный в истории религиозно-философской мысли *архетип*. Другой его вариант — идея “отпадения” Софии. “Недолжное или

ненормальное бытие” природного мира оценивается отрицательно и с этической точки зрения (зло разобщения, связанного со свободой), и с точки зрения эстетической (дисгармония).

Противоречие между подобным состоянием нашего мира и его идеальной сущностью (мировой душой) разрешается у Соловьева с помощью идеи становления Софии во времени. Природный мир сохраняет “свое идеальное единство в скрытой потенции и в стремлении <...>. Как под божественным порядком *все вечно есть* абсолютный организм, так по закону природного бытия все постепенно *становится* таким организмом *во времени*” (ЧБ, 134). Высказывается и более радикальная мысль о том, что мировая душа “в самом деле еще не существует как действительный субъект всеединства — в этом качестве она еще имеет родиться” (Там же). Это означает, что божественный творческий акт, по сути дела, еще не завершен.

Контраргументы Трубецкого таковы: “Если душа мира от века соединена с Богом, то зачем ей соединяться с ним во времени? Ведь это соединение, как необходимое проявление ее *сверхвременной* сущности, должно совершиться с необходимостью, исключаящей свободу. Следовательно, ему не хватает того самого элемента, который сообщает процессу во времени его ценность”. Итак, свобода несовместима с признанием уже *наличной* божественной сущности земного мира, поскольку этим отнимается цель человечества, смысл становления во времени для него самого.

Если сущность бытия трансцендентна человеческому миру, то (лишь в таком случае) слияние с ней может быть *задачей человека*. При этом процесс самосовершенствования означает сочетание свободы с творчеством. Если же субстанциальное единство с Безусловным считается уже *наличным*, то, во-первых, духовная связь, долженствующая объединить людей, смешивается с их действительно *наличной* “кровной связью естественного родства”. Во-вторых, непосредственная причастность человека к мировой духовной субстанции исключает выбор: “Душа мира есть наша общая природа. Как же я могу отделиться от моей природы? Не значит ли это перестать быть собою?”⁸¹.

Отказываясь от идеи наличного единения мира с Богом — через посредство мировой души (Софии), Е.Н. Трубецкой выдвигает мысль о **взаимном самоопре-**

делении или о *встрече творческих активностей* Бога и мира как о подлинном смысле человеческого бытия во времени.

Из этой предпосылки исходит прежде всего анализ ситуации Боговоплощения. С точки зрения философа, ответное “Да будет” Св. Девы Марии — акт свободного выбора и внесения ценности человеческой свободы в “богочеловеческое соединение”. Без этого, по его мнению, “Слово не стало бы ни человеком, ни плотью”. Поэтому именно Богоматерь Трубецкой считает “высшим выражением души мира”, отмечая в этой связи знаменательное различие между подлинно народным ее почитанием в разных странах и богословским и вообще ученым характером традиционных представлений о Софии. Мудрость как божественная субстанция ассоциируется и с Богоматерью, но “не есть ее окончательное определение, а только назначение” (МС, 262—269). Здесь мы можем заметить точку соприкосновения позиций двух философов. К аналогичной идее пришел и Вл. Соловьев — там, где он говорит не о становлении мировой души, а о ее предстоящем только рождении.

Однако основное различие позиций сохраняется. Для Трубецкого становящийся мир — “мир внебожественных возможностей”, “другое” по отношению к Безусловному. Вот как он определяет эту “другость”: “То, что в Боге есть *субстанция*, то для его *другого* есть *задача*” (МС, 272). В этом пункте наиболее существенного расхождения философа с его предшественником мы впервые можем увидеть предвосхищение аналогичных идей Бахтина. Речь идет о противопоставлении “данности” и “заданности”, бытия и *долженствования*, которым пронизаны и “К философии поступка”, и “Автор и герой...” и которое в первой из этих работ было объявлено “важнейшим методологическим принципом”⁸².

С точки зрения нашей темы любопытен тот факт, что предварительные итоги своего исследования Трубецкой подводит в последнем пункте главы “Эстетика”. Важнейшие идеи, формулируемые здесь и в “Заключении”, можно свести к следующим положениям:

1. «Мир должен быть понят как другое по отношению к “Софии”, как существо, свободное от нее в самом умопостигаемом своем корне: в этом заключается необходимое условие возможного обоснования эстетики; “умопостигаемый корень нашего становящегося мира должен

мыслиться не как от века осуществленное бытие, а как возможность, не как субстанция, а как потенция". "Реальность становящаяся есть... такая реальность, для которой субстанция не есть начало, а конец, *цель*" (МС, 350, 373, 374).

2. "Идеал абсолютной красоты... предполагает как необходимое свое условие *свободное самоопределение* человеческой воли, не вынужденное, а добровольное сотрудничество с Божеством"; "Обоюдная свобода Бога и человека с самого начала была понята здесь <...> как возможность двустороннего самоопределения, в котором Бог творит, а человек становится *соучастником* божественного творческого акта" (МС, 354, 378).

3. "Одно из важнейших исправлений к его (Соловьева. — Н.Т.) учению... заключается... в *реабилитации существования во времени*". "В отличие от учения Соловьева, в котором для человеческой свободы, в сущности, вовсе не находится места, высказанная здесь точка зрения ведет к миросозерцанию *энергетическому*: ибо она необычайно высоко ценит значение того *дела во времени*, к которому призвана человеческая свобода" (МС, 379).

Главное, чем отличаются выводы исследования от всего, что им предшествует, — сочетание идей о субстанциальной "другости" человека Богу и о творческом характере их взаимного самоопределения с представлением об **абсолютно совершенном бытии** как **результате этого сотворчества**. Мы видим здесь достаточно полную аналогию с бахтинской трактовкой взаимоотношений автора и героя в художественном произведении, ибо понятия "совершенства" и "формы" в данном случае идентичны. Заметим, что мир для Трубецкого здесь — "существо", т. е. своего рода персонаж, сущность которого потенциальна и должна быть обретена в итоге его собственного становления, свободного самосовершенствования. В то же время достижение этой цели мыслится как результат божественного творческого акта.

Не удивительно, что свою оценку человеческого призвания философ считал чрезвычайно высокой. Она, несомненно, открывает путь к столь необычному представлению о самостоятельности героя и его творческой функции по отношению к художественному целому у Бахтина. Но что касается активности Бога-Автора, связанной с

определенной **иерархией** соучастников творческого акта, то этот момент у Трубецкого оказался на периферии внимания. Зато он был акцентирован в “Чтениях о Богочеловечестве”.

У Вл. Соловьева ситуация “автор-герой” моделируется при рассмотрении *деятельности Бога* в ее отношении к “субъекту, воспринимающему это действие”, т. е. к “вечному человеку” (ЧБ, 114) или же Софии. Иначе говоря, в данном случае София — персонаж, протагонист Бога-Автора. Вл. Соловьев подчеркивает, что Божественное начало “существенно первее” Софии, что София “есть только неопределенное стремление к всеединству, неопределенная пассивная возможность (потенция) всеединства” (ЧБ, 132, 134). Осуществить это стремление до конца в процессе своего становления мировая душа не может “за неимением в себе для того определенной положительной формы”, а потому “должна искать этой формы в другом, т. е. в Боге”. Божественный Логос “дает мировой душе идею всеединства как определяющую форму” (Там же, 135—136).

Такая концепция взаимодействия “пассивной силы” с извне “оплодотворяющим” и оформляющим ее началом (выше сказано, что мировая душа “обладеаема Божеством”, т. е. эротические коннотации в осмыслении эстетического акта еще очевиднее) оказывается поразительно близкой идее “формального обогащения” у М.М. Бахтина середины 1920-х годов. Уже цитированная нами мысль о роли героя в создании формы продолжена в работе “Автор и герой...” следующим образом: “Но герой пассивен в этом взаимодействии, он не выражающий, но выражаемое, но как таковой он все же определяет собой форму, ибо она должна отвечать именно ему, завершать извне именно его внутреннюю предметную жизненную направленность...” (ЭСТ, 75). Эту поправку к предшествующей формулировке — с живо напоминающим Соловьева и достаточно редким для Бахтина противопоставлением “выражаемого” “выражающему” — можно истолковать как синтез Бахтиным тех подходов к ситуации “автор — герой”, которые мы нашли у его предшественников, или же как открытие взаимодополнительности этих подходов.

Проблема двойственности взаимоотношений Бога и человека как “сотворцов” становящегося человеческого мира, их своеобразного “равноправного неравенства”, вероятно, была актуализирована для Бахтина не столько прямой

полемикой Трубецкого с Соловьевым, сколько объективным соотношением их позиций. Решимся на еще одно предположение: противоположность позиций предшественников Бахтина могла стимулировать его размышления над столь разными формами контакта сотворцов художественного произведения, как “эстетическая любовь” и “диалог”. С этой точки зрения для Бахтина могли приобрести особое значение те новые моменты, которые Трубецкой внес в свою концепцию в трактате “Смысл жизни”.

2. “Последнее целое”: эсхатологизм и диалог

Здесь философ заново решает вопрос о соотношении человеческого мира с областью вневременного и безусловного. Обозначим предварительно весь комплекс новых идей или акцентов.

Во-первых, это идея “нераздельности-неслиянности” Безусловного и его “другого”. Она развивается и конкретизируется в двух параллельных, но и взаимосвязанных направлениях. С одной стороны — образ Христа и соответствующие символы: Крест, Преображение, Евхаристия. С другой — категория *диалога*: такова, по мнению Трубецкого, специфическая форма единения человека с Богом, равно исключаящая и полную чуждость, и полное слияние двух субъектов. Во-вторых, в свете категорий времени и сверхвременного рассматривается *антиномия* Всеединства и его “другого”. При этом выдвигаются понятия *границы* двух миров и *точки зрения* субъектов, находящихся по эту и по ту сторону времени.

Начнем со второй проблемы, которую мы уже встречали у Вл. Соловьева. Ей Трубецкой посвящает главу II “Теодицея”. Здесь обнаруживается фундамент антиномии, обозначенной понятием “теодицея”: неизбежная ограниченность наших представлений о том, что в мире целесообразно.

Цель стремлений человечества во времени, с точки зрения философа, — всеединство. Но “если всеединство *воистину есть*, — оно от века содержит в себе все, вне его ничего нет: стало быть, оно не может быть ни *terminus a quo* (точкой отправления), ни *terminus ad quem* (точкой

цели) какого-либо движения”⁸³. Это противоречие разрешается указанием на то, что реальность становящегося мира и абсолютная реальность Бога не совпадают ни в одной точке, хотя и находятся в известного рода единстве.

Такова, по мнению Трубецкого, специфика *христианской* концепции бытия: “Как *неслиянность* Бога и твари составляет черту отличия христианства от чистого монизма, так и их *нераздельность* составляет грань между христианством и чистым дуализмом” (СЖ, 94). Обратим внимание на то, что ключом к преодолению антиномии, оставшейся у Вл. Соловьева неразрешенной, оказалась уже неоднократно упомянутая богословская формула.

Неслиянность двух реальностей, внебожественность человеческого мира, мира истории связана с временем. Анализ “формы времени” показывает, что само его протекание осознается лишь благодаря подъему мысли над этим процессом, иначе говоря — приобщению сознания к сфере вневременного смысла. Отсюда вывод: “*Мир во времени есть, лишь поскольку его держит в себе всеединое сознание*” (СЖ, 99). Следовательно, *граница* между Абсолютным и его “другим” является *внутренней* для первого и *внешней* для второго. Из этого исходит характеристика принципиального различия между теми способами созерцания события, которые присущи сознанию человеческому и всеединому. Закон первого — психологический временной процесс, “постоянный переход от момента к моменту и от мысли к мысли”, “причем и начало, и конец каждого ряда скрываются от нас в бесконечной временной дали”. Всеединое же сознание “видит всю бесконечность этих рядов”, но для него эта бесконечность “от века завершена”: “*Весь поток* мирового движения всегда целиком перед его очами; и видение это остается одинаково ярким, абсолютно ярким, к какому бы моменту времени оно ни относилось” (СЖ, 100).

В свете категорий нераздельности-неслиянности соотношение двух сфер бытия и их субъектов неожиданно обернулось соотношением *точек зрения* “отсюда” и “оттуда”. Но как раз благодаря подобному подходу человеческий мир предстает как *единое целое* — во взаимодополнительности освещающих его восприятий: “Для нас он — борьба, смятение, не достигающее цели стремление и усилие. Но в истине виден предел, конец этого беспорядочного движения — видна та полнота жизни, за пределом которой

нечего искать, не к чему стремиться: *виден мир в состоянии вечного покоя*” (СЖ, 104).

Целое мира здесь аналогично художественному целому, создаваемому, по Бахтину, встречей сознаний и ценностных планов автора и героя, а все приведенное рассуждение чрезвычайно близко бахтинскому определению сущности и функций художественной формы: “Эстетическая интуитивно объединяющая и завершающая форма извне нисходит на содержание в его возможной разорванности и постоянной заданности-неудовлетворенности (действительным этот разрыв и эта заданность являются вне искусства, в этически переживаемой жизни), переводя его в новый ценностный план отрешенного и завершенного, ценностно успокоенного в себе бытия — красоты” (ВЛЭ, 33).

С такой точки зрения обращает на себя внимание следующая особенность: многочисленные у Трубецкого характеристики “мира в состоянии вечного покоя” почти не обходятся без художественно-образных иллюстраций. Такой способ изложения вполне осознан и глубоко мотивирован: “Конкретное изображение единственно возможного решения нашей антиномии может быть найдено в величайших произведениях мирового искусства и в особенности в музыке, ибо здесь нам открывается сверхвременное созерцание временной последовательности” (СЖ, 159).

Отсюда ясно, что видение человеческого мира всеединым сознанием как уже “приведенного к полноте и совершенству” (в другом месте трактата сказано, что “успокоение возможно только в полноте” — СЖ, 115, 148), в сущности, то же самое, что у Бахтина обозначается словом “завершение”. Да и сам этот термин присутствует в рассуждениях Трубецкого о том, что в творческом акте Божества “весь мировой план не только от века Им задуман, но и от века Им осуществлен и завершен во всех своих подробностях; и в эзотерической сфере божественного сознания это завершение от века дано...”.

Идея завершенности мирового целого для Творца отнюдь не умаляет, по мысли философа, самостоятельности и творческой свободы человека, объемлемого божественным видением: ведь перед нами тот же божественный план “развертывается во времени” (СЖ, 160). При этом, говоря о соотношении Замысла Бога о мире и человеческих действий, не следует смешивать *предвидение* и *предопреде-*

ление: “Божественное предвидение моих действий не есть какое-либо *представление* о них, которое им *предшествует*: это — *непосредственное созерцание* моих действий, которые не перестают быть *моими* и свободными от того, что они — вечно перед очами всеединого сознания”; ведь оно “видит мои действия как *свободные*” (СЖ, 116).

Теперь понятно, почему Трубецкой усматривает “конкретное изображение единственно возможного решения” антиномии Всеединого и его “другого” именно в структуре художественного произведения. Эта антиномия постоянно разрешается им не абстрактно-логически, а предметно и структурно. Или, как выражается ранний Бахтин, “архитектонически”, т. е. путем *моделирования ситуации* взаимодействия двух субъектов *в пространстве-времени бытия*. Подобно этому Бахтин, утверждая, что “высший архитектурный принцип действительного мира поступка есть конкретное, архитектурно значимое противопоставление *я и другого*”, демонстрирует “возможность такой конкретной ценностной архитектоники” именно с помощью “мира искусства” (ФП, 57, 66).

Завершенность мирового целого Трубецкой также изображает посредством характеристики произведения, причем музыкального: “И так как весь этот звуковой мир является воплощением духовного смысла и замысла, он не сливается в хаотический, нестройный шум, как в здешнем мире, а образует созвучие голосов, которые сохраняют самостоятельность, остаются различными и отдельными, но объединяются общностью всеединого мотива вечной жизни и образуют хоровое, симфоническое целое” (СЖ, 187). В этом описании “мировой симфонии” отметим замену категорий нераздельности и неслиянности близкими, но отнюдь не тождественными понятиями. На фоне уже рассмотренных исходных тезисов трактата такая особенность выглядит далеко не случайной. Если сравнить созданный здесь образ мира-произведения с понятием *полифонии*, то можно увидеть отсутствие в “симфоническом” целом четкого разграничения планов автора и героя. В бахтинской концепции оно связано с категориями *возможного* и *действительного*. С его точки зрения, изнутри временной последовательности (мира героя) полное созвучие — лишь возможность; действительным предстает такое сочетание голосов лишь в ценностном плане автора.

Почему же столь важная для трактата “Смысл жизни” идея нераздельности-неслиянности двух планов бытия оказалась в данном случае затушевана и даже, в сущности, отменена? Видимо, в картине мира, пришедшего в состояние вечной гармонии и покоя, *граница* между этими планами считается уже *преодоленной*.

Однако в других случаях в аналогичном состоянии богочеловеческого соединения Трубецкой может видеть *непреодолимость* этой границы или возможность ее *вечного сохранения*. Во Христе, по его мысли, “*то и другое естество, не превращаясь в другое*, пребывает во всей своей полноте и целостности в соединении”. “Неслиянность” трактуется как неотменимая единением самостоятельность и даже такая степень собственной “полноты”, которая может быть достигнута лишь благодаря соединению с Божеством: “Человек, соединяясь с Богом, тут не растворяется в нем, а наоборот, восстанавливает нарушенную страданием и смертью целостность своего существа, достигая полноты и совершенства своей человеческой жизни” (СЖ, 67—68).

Как видно, по отношению к миру в целом трактовка категории “завершения” может иметь в рамках христианской религиозной философии (т. е. при сохранении веры в воскресение) два существенно различных варианта: *эсхатологический* и *антиэсхатологический*. Только во втором случае, пользуясь выражениями Бахтина, “последнее целое” мира представляет собой “преодоление чуждости чужого без превращения его в чисто свое” (ЭСТ, 371).

Заметим, что приведенное определение, вполне соответствуя только что цитированной характеристике Трубецким совершенства, достигнутого миром и человеком, является у Бахтина формулой соотношения субъектов подлинного *диалога*. Но и в трактате “Смысл жизни” отношения Бога и человека поняты диалогически: “Если человек отделен от Бога пропастью, не допускающею соединения, то религиозное отношение вообще невозможно; так же невозможно оно и в случае, если, вступая в соединение с Богом, человек тем самым растворяется в нем, теряет свое от него отличие, ибо в таком случае нет уже двух относящихся и, стало быть, нет и самого отношения” (СЖ, 238). В другом месте сказано, что “Откровение не есть монолог, оно — *диалог*, живая беседа между Богом и человеком, в которой человеческое сознание божественной мысли

достигает высшего напряжения и высшей активности” (СЖ, 247).

Логика, проистекающая из эсхатологических предпосылок, возвращала Трубецкого к учению, с которым он столь упорно полемизировал; в частности — к соловьевскому понятию “эстетической любви”. Напротив, присутствующая в трактате антиэсхатологическая тенденция привела к идее, которая у Бахтина формулируется как “диалогичность последнего целого”.

Антиэсхатологизм позднего Бахтина впечатляюще выражен в известной характеристике “катарсиса, который завершает романы Достоевского”: *“...ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди”* (ПТ-ПД, 380). Вполне понятно теперь, что попытки представить идею “незавершимого” или “безысходного” диалога доказательством антихристианства Бахтина малоубедительны, хотя вопрос о соотношении видения и понимания Христа у Бахтина и его ближайших предшественников требует, разумеется, специального анализа.

Спор о Богочеловечестве, несомненно, стимулировал процесс формирования эстетики и поэтики Бахтина как *единой системы понятий*, ядром которой стала концепция диалогического взаимодействия автора и героя в акте эстетического завершения.

КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ
ПРОБЛЕМЫ РОМАНА

1. Бахтин и проблема “роман и трагедия”
у Вяч. Иванова и Ницше

Основная концепция статьи Вяч. Иванова “Достоевский и роман-трагедия”, как известно, — прямой объект полемики в первой главе книги Бахтина о Достоевском. Очевидно в то же время, что возможным делает этот спор существенная близость в постановке проблемы и в ряде устойчивых мотивов. Речь идет, во-первых, о характеристике формы романов писателя с помощью понятия “роман-трагедия”, а во-вторых, об идее авторского утверждения в них Другого в качестве не объекта, а равноправного субъекта (“ты еси”). Замечено также, что в названной статье Вяч. Иванова говорится не только о “многоголосом оркестре творчества Достоевского”, но и о “применении к роману метода, соответствующего тематическому и контрапунктическому развитию в музыке”⁸⁴. А в другой статье — “Две стихии современного символизма” — Иванов противопоставил “музыкальному монологу” нового времени “полифонию”⁸⁵. К сказанному можно добавить, что Вяч. Иванов сравнил тематический контрапункт у Достоевского и Данте, на что Бахтин откликнулся уже в другом разделе первой главы своей книги, причем без всякой полемики (ППД, 42—43).

Все эти сходства и различия идей и терминов у двух авторов, бесспорно, очень важны и интересны. Необходимо, однако, учесть и тот факт, что основные идеи статьи Вяч. Иванова о Достоевском приобретают свой подлинный смысл и значение в контексте более широких, содержащихся в других сочинениях автора, размышлений о романе как жанре, а также о связи между историческими судьбами большой эпической формы и судьбою личности в истории европейской культуры.

Дело в том, что в статьях Вяч. Иванова на более общие темы те же самые мысли могли быть высказаны более развернуто, ибо в центре внимания там не находился вопрос о своеобразии романов Достоевского. Но в традиционных сопоставлениях двух концепций жанра этих романов **контекст философии культуры** Вяч. Иванова практически не учитывается. И, следовательно, остаются вне поля зрения те *источники* идей поэта-философа, которые могли быть для Бахтина вполне очевидны.

Аналогично обстоит дело и с концепцией полифонического романа. Столь многократно обсуждавшийся вопрос о том, какая именно структура обозначается в книге о Достоевском термином “полифония”, как правило, никак не связывался даже и с высказанной в другой работе того же автора (“Слово в романе”) идеей о двух линиях в развитии европейского романа, одна из которых — диалогическая. (Отсюда, между прочим, повсеместное очень твердое, но совершенно необоснованное убеждение в том, что “полифония” — синоним “диалога”.) Сказанное тем более касается соотношения между анализом поэтики Достоевского у Бахтина и культурфилософскими идеями этого ученого, которые также имеют определенные истоки в научной традиции. Присутствие этих идей, конечно, наиболее ощутимо в книге о Рабле, но концепция карнавала и карнавализации литературы перенесена из нее в книгу о Достоевском, как мы уже говорили, далеко не случайно⁸⁶.

Ясно, что сравнение суждений двух филологов и философов о поэтике романов Достоевского вне контекста их культурфилософских идей, а также ориентированности этих идей на определенную традицию не может быть достаточно продуктивным.

Прямая полемика Бахтина с трактовкой “принципа формы” этих романов Вяч. Ивановым может создать впечатление разговора хотя и на общую тему, но на разных языках и, следовательно, не слишком глубокого. Так, если для Вяч. Иванова “роман-трагедия” — термин, обозначающий характерную для драмы катастрофичность произведений Достоевского и обилие в них театральных сцен (IV, 411—412), то для Бахтина этот термин обозначает некий “художественный гибрид” (ППД, 13). Но в то же время он говорит о “глубокой тяге” Достоевского к драматической форме, несмотря на то что она имеет “предпосылку едино-

го монологического мира” (ППД, 38—39), и что хотя “драма может быть многоплановой”, но “не может быть **многомирной**” (ППД, 47). Наконец, в связи с размышлениями Бахтина о карнавализации литературы появляется его глубоко полемический отклик на куда более значительную мысль Вяч. Иванова о трагическом катарсисе у Достоевского (об этом — ниже). Отсюда видна более существенная внутренняя связь двух концепций. Однако, игнорируя контекст культурфилософских идей, мы лишаемся возможности понять такого рода переклички как реплики в продолжающемся диалоге на некую более общую и традиционную тему.

Взаимоотношения романа с драмой (трагедией), их родство и расхождение друг с другом для Вяч. Иванова представляют собой проблему, связанную отнюдь не только с творчеством Достоевского. В сущности, речь идет о двойственном историческом процессе крайнего обособления личности и в то же время ее возрастающего в ходе истории стремления воссоединиться с “коллективной личностью” народа, с духовной почвой или “землей”. По мысли Вяч. Иванова, этот процесс и был возведен (“прообразован”, как сказали бы теологи) структурой классической античной трагедии, а впоследствии выразился в жанре романа и в его исторической судьбе.

В статье о Достоевском и романе-трагедии сказано, что изначально — в древнем эпосе — и на новейшей стадии развития большая эпическая форма изображает судьбу и сознание народа (сочувственно цитируется термин “демотический”, предложенный для определения современного романа Геннекенем). Напротив, роман как таковой на основном протяжении своей исторической эволюции — с эпохи Возрождения до конца XIX в. — был сосредоточен вокруг обособленной личности (IV, 404—405). Но изначальный эпос (например, “Илиада”) был, с точки зрения Вяч. Иванова, *одновременно* трагедией, от которой впоследствии европейский роман далеко ушел (IV, 409). Именно в трагедии — в ее исконной форме — поэту-философу виделась возможность равноправного сочетания хора и героя, “сонма” и личности (статья “Множество и личность в действе” — IV, 219).

Под этим же углом зрения рассматривается соотношение трагедии и романа также в статье “Кризис индивидуализма”. Здесь с идеями статьи о Достоевском очевиднее всего связаны замечания об ослаблении любви к приклю-

чениям, к авантюризму в эпическом творчестве (I, 838). Более сложная, но не менее тесная близость к упомянутым идеям обнаруживается в суждениях автора о значении Дон Кихота и Гамлета для истории европейской культуры. Обе фигуры знаменуют для него проблему “нового индивидуализма”: заложенную в индивидуалистическом самоопределении “трагическую антиномию” и одновременно историческую перспективу ее разрешения. Историческая новизна Гамлета для Вяч. Иванова в том, что он противостоит не столько внешнему всеобщему закону, сколько признанию правоты этой общей нормы в самом себе. Дон Кихот, напротив, “кажется олицетворением действенного пафоса соборности”, но не принимает мира “подобно Ивану Карамазову” (I, 834).

Здесь, во-первых, очевидна взаимодополнительность, с точки зрения Вяч. Иванова, героев трагедии и романа в эпоху Возрождения, а также самих жанров, уже далеко разошедшихся к этому времени. Во-вторых, по мысли поэта-философа, в каждом из двух “типов новой души” заложено противоречие индивидуализма и соборности, доведенное до предела в новейшей идее Сверхчеловека, а вместе с тем содержится и возможность “темного поворота к полюсу соборности”. Будущий синтез личного начала и начала соборности Иванов видит в “новой” трагедии, в которой — в отличие от архаической — взаимодействие героя и хора осуществляется “в глубинах духа” (I, 839).

Проблема жанра романа в ее культурфилософском аспекте связана у Вяч. Иванова опять-таки с творчеством Достоевского, но на сей раз — с размышлениями самого романиста в “Зимних заметках о летних впечатлениях” о судьбе личности в ходе европейской истории. В них содержится (высказанная в более эксплицированной форме в черновых заметках) концепция трех этапов истории: изначального, доличностного соединения людей, после распада которого наступает длительный исторический период разобщения и мучительного обособления личности, и наконец — возможного нового человеческого единства (воссоединения полноправных личностей).

Особенно очевидна связь Вяч. Иванова с идеями Достоевского там, где соборность противопоставляется чисто внешнему соединению индивидов в государстве (“Легион и соборность”). Есть эта связь и в символах “восхождения” и “нисхождения”, о которых сказано в статье “Символика

эстетических начал”. Возврат предельно развитой личности к другим здесь, как и у Достоевского, уподоблен самоотдаче Христа (ср.: “пойти за всех на крест, на костер можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью <...> ничего не может и сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были такими же полноправными и счастливыми личностями”)⁸⁷.

Отсюда ясно, насколько не случайно то, что, соотнося названные три стадии истории личности со сменой первоначального синкретического единства эпоса и трагедии их разобщением, а затем — новым воссоединением, философ увидел предвестие этого итога всемирно-исторического процесса именно в романах Достоевского.

Одновременно Вяч. Иванов осмысливает авторское отношение к чужому сознанию в этих романах и в совершенно иной, параллельной системе категорий. В статье “Ты еси” намечена перспектива движения человечества от распада изначальной “андрогинной” целостности — через ситуацию “предоставленного нашему мужскому началу выбора между конечным богопротивлением и осуществляющимся богосыновством” — к чаемому мистическому событию восстановления исконного единства “я” и “ты” в пресуществленном “мужеском я” (IV, 264—265). Поскольку речь при этом идет о высвобождении “Психеи, души Земли в нас”, эта концепция несет в себе явные следы не только платоновского Эроса (“Пир”), но и гностического мифа о плененной мировой душе. И опять-таки не случайно, что и в творчестве Достоевского Вяч. Иванов увидел (правда, в более поздние времена) в качестве “основного” тот же гностический миф — например, в романе “Идиот” (IV, 545).

В целом у Вяч. Иванова идея Достоевского о смене трех этапов истории личности в европейской культуре (доличностного, периода распада на личности и будущего нового единения) сочетается с неоплатонической и гностической метафизикой любви как воссоединения распавшихся половинок единой души. (Само это сочетание, возможно, трансформация идей статьи Вл. Соловьева “Смысл любви”). Вот почему и в статье о Достоевском мысль об утверждении чужого “я” как полноправного субъекта неожиданно оборачивается идеей “проникновения” в него вплоть

до полного слияния двух сознаний: «...чужое бытие перестает быть для меня чужим, “ты” становится для меня другим обозначением моего субъекта» (IV, 419).

Из двух разнородных “пластов” ивановской концепции истории личности Бахтину, несомненно, ближе тот, который связан с философско-историческими представлениями Достоевского⁸⁸. В “Философии поступка” сказано: “...в самоотречении я максимально активно и сполна реализую единственность моего места в бытии”. А рядом с этим тезисом стоят слова о “великом символе активности, нисхождении Христовом” (ФП, 22—23). Что касается принципа “ты еси” у Достоевского, то теперь понятнее утверждение Бахтина, что Иванов его “монологизировал”.

По-видимому, для Бахтина могло оказаться продуктивным уже и само *расхождение* между трактовками у Вяч. Иванова “принципа формы” и “принципа мирозерцания”. В первом случае, говоря о сходстве романов Достоевского с трагедией и об их катарсисе (IV, 411—412), Иванов вовсе не касается специфики отношения автора (и тем самым читателя) к герою. Во втором случае, наоборот, он характеризует исключительно мировоззренческое отношение автора к чужому сознанию у Достоевского вне всякой связи с проблемами трагедии и катарсиса. Между тем Бахтин видит специфику эстетического события завершения у Достоевского как раз в особой постановке чужого “я”, а именно в неслиянности полноправных сознаний и отсутствии объемлющего авторского кругозора.

Другой источник постановки Вяч. Ивановым вопросов о романе как жанре в целом и о романе-трагедии Достоевского в особенности, включения их в широкий контекст истории европейской культуры — знаменитый трактат Ницше “Рождение трагедии из духа музыки” (1872, 2-е изд. — 1886)⁸⁹. Повод для сопоставления следующий: сущность античной трагедии и судьба этого жанра в дальнейшем развитии европейской культуры, в ее настоящем и будущем у Ницше — как и в статье Вяч. Иванова “Достоевский и роман-трагедия” (1911, 2-е изд. — 1916) — соотнесены со структурными особенностями романа и с его историческим значением.

Указанное тематическое сходство до сих пор, насколько мне известно, не обращало на себя внимания: трактат Ницше рассматривался, как правило, с совсем других точек

зрения. Приведу поэтому — с некоторыми сокращениями — соответствующее место в его тексте: “Примером этому может служить только что названный Платон: он, который в осуждении трагедии и искусства вообще во всяком случае не уступает наивному цинизму своего учителя, все же принужден был, покоряясь полной художественной необходимости, создать форму искусства, внутренне родственную этим уже существующим и отрицаемым им формам искусства. <...> Если трагедия впитала в себя все прежние формы искусства, то аналогичное может в эксцентрическом смысле быть сказано и о платоновском диалоге, который, как результат смешения всех наличных стилей и форм, колеблется между рассказом, лирикой, драмой, между прозой и поэзией и нарушает тем самым также и строгий древний закон единства словесной формы <...>. Поистине Платон дал всем последующим векам образец новой формы искусства — образец *романа*, который может быть назван возведенной в бесконечность эзоповской басней, где поэзия живет в подобном же отношении подчинения к диалектической философии, в каком долгие века жила философия к богословию, а именно как *ancilla*”. И далее: «Сократ, диалектический герой платоновской драмы, напоминает нам родственные натуры еврипидовских героев, принужденных защищать свои поступки доводами “за” и “против”, столь часто рискуя при этом лишиться нашего трагического сострадания <...>»⁹⁰.

Оставляя на будущее достаточно полный анализ этих суждений, констатируем: сопоставление трагедии и романа — именно как жанров, в их историческом бытии и в их значении для европейской культуры — в трактате Ницше действительно присутствует. При этом одновременно акцентируются и их противоположность, и их родство: как форм, не только наиболее универсальных и сложных по составу, но и внутренне близких (о чем свидетельствуют выражения “внутренне родственную форму” и “платоновская драма”). В статье Вяч. Иванова сопоставление двух жанров исторически конкретно даже в еще большей степени, чем у Ницше, а именно учитывает основные этапы развития европейских литературных форм от античности до современности и важнейшие произведения. И в то же время оно, как уже говорилось, включено в столь же широкий культурфилософский контекст: оба философа видят в истории культуры диалектически противоречивую взаимосвязь (сочетание

поляризации и взаимного притяжения) двух начал — обособления самоценной личности (“индивидуации”) и растворения “я” в исконной родовой общности. Эта устойчивая, внутренне противоречивая ситуация, с их точки зрения, и выразилась — по-разному — в структурах трагедии и романа, а также в исторических взаимоотношениях двух жанров.

Таким образом, трактат о рождении трагедии, несомненно, является важнейшим прямым источником аналогичных идей статьи Вяч. Иванова “Достоевский и роман-трагедия”. Этот факт, по-видимому, еще не отмечался, да и вообще прямые и детальные сопоставления интересующих нас произведений двух авторов не пользуются популярностью⁹¹.

Итак, предмет нашего внимания — еще, видимо, не отмеченный и не изучавшийся факт. И он тем более заслуживает специального рассмотрения, что, сопоставляя вслед за Ницше трагедию и роман, усматривая в романах Достоевского синтез этих жанров и, наконец, понимая “катастрофичность” произведений писателя и их катарсис в свете идей Ницше о “состоянии индивидуации как источнике и первооснове всякого страдания” (с. 94), т. е. о трагедии обособления и о разрешающем ее неизбежном возврате личности в лоно мировой жизни, Вяч. Иванов совершенно игнорирует замечания немецкого философа о сократическом диалоге (и некоторых других близких к нему жанрах) как *источнике романа*.

Между тем именно эти последние замечания оказались, по-видимому, чрезвычайно важны для полемизировавшего с концепцией “романа-трагедии” М.М. Бахтина. В статье “Эпос и роман” сказано: “Мы обладаем замечательным документом, отражающим одновременное рождение научного понятия и нового художественно-прозаического романного образа. Это — сократические диалоги” (ВЛЭ, 467). Что касается упоминания об этом жанре у Ницше, то на него в связи с Бахтиным обратил внимание — по-видимому, впервые — Б. Гройс⁹². Однако этой деталью дело не исчерпывается. Замечание о нарушении “древнего закона единства словесной формы” в платоновском диалоге имеет следующее продолжение: «...еще дальше по этому пути пошли *цинические* писатели, которые крайней пестротой стиля и постоянными переходами от прозаической формы к метри-

ческой и обратно осуществили и литературный образ “неистовствующего Сократа”, служившего им образцом для подражания в жизни». Мы вряд ли ошибемся, если увидим здесь предвосхищение идеи Бахтина еще об одном жанре — источнике романа — “менипповой сатире”.

Знаком же общей причастности характеристик жанровой структуры романов Достоевского у Вяч. Иванова и Бахтина к идеям Ницше можно, по всей вероятности, считать одинаковую обязательность для них аналогий с музыкальными структурами: с *контрапунктом* или *полифонией*. В этой связи, помимо самого понятия “дух музыки” и рассуждений на эту тему в “Рождении трагедии”, следует обратить внимание на то, что в “Опыте самокритики”, предпосланном второму изданию трактата, есть фраза о свойственном самому автору “искусстве контрапунктического голосоведения” (с. 55).

В таком контексте своеобразие подхода Вяч. Иванова к своему источнику становится одной из значительных и интересных проблем истории эстетических идей эпохи символизма и постсимволизма. Трактовка взаимоотношений романа и трагедии у Вяч. Иванова — иная, чем у Ницше как предшественника и Бахтина как последователя, — выражает, как уже говорилось, специфику его философии культуры. Однако и “трагедия”, и “роман” у Вяч. Иванова не метафоры, отсылающие к исходной системе мифопоэтических представлений, а термины, которые обозначают реальные литературные жанры, хотя структуры и судьбы этих жанров и соотносятся с мифопоэтической — в известной степени — философией культуры. И что не менее важно для нашей темы, сам Вяч. Иванов, рассматривая концепцию трагедии у Ницше, принципиально, как мы убедимся в дальнейшем, разграничивал собственно эстетический и религиозно-мистический аспекты проблемы.

Начнем с анализа лаконичной статьи “О существовании трагедии” (1912 г.; статья “Достоевский и роман-трагедия” впервые опубликована годом раньше), где прямо и непосредственно анализируется выдвинутая Ницше идея о синтезе в структуре этого жанра двух начал, обозначенных именами двух эллинских божеств.

Поразительно уже упомянутое утверждение Вяч. Иванова, что мысль Ницше по сравнению с древней традицией, на которую она опиралась, выиграла “в своей

отчетливости вследствие ее ограничения пределами эстетики и психологии, с устранением всего, что издавна было ей придано из сферы умозрения и религиозной мистики”⁹³. Такой акцент на эстетическом аспекте не препятствует, как и у Ницше, самой широкой культурфилософской проблематике по одной весьма важной причине. Трагедия в данном случае одновременно и конкретный жанр, и воплощение художественного произведения как такового, его “идеальный тип” (это, кстати, объясняет саму возможность сопоставления ее с романом, который для философа — так же точно — нечто большее, чем просто жанр).

Действительно, Вяч. Иванов в самом начале статьи говорит о необходимости видеть, после сделанного Ницше открытия, “двойственный, двуприродный состав всякого художественного творения”. Однако, соглашаясь с исходным пунктом размышлений Ницше, русский философ оговаривает возможность и даже необходимость “описывать оба начала (аполлоновское и дионисийское. — *Н.Т.*) иначе, чем он, — по-иному их оценивать, угадывать в них иное содержание, рассматривать их в иных культурно-исторических и философских соотношениях”. Отсюда неизбежность последующих существенных расхождений.

В трактовке Вяч. Иванова символы Аполлона и Диониса обозначают сочетание в произведении искусства принципов единства (“монады”) и множественности (“диады”). Эпос и лирика лишь “отражают” диаду “в некоей монаде”, т. е. передают свой предмет — начало разделения, разрыва — в *не адекватной* ему форме неразложимого единства. Поэтому Вяч. Иванов говорит, что “монологизм, присущий эпосу и лирике, исключает полноту раскрытия диады”. Формой же, адекватной такому предмету, должно быть «“действие”», — если не чистая музыка».

Это противопоставление было бы невозможно, если бы “диада” ассоциировалась Вяч. Ивановым с речевой структурой диалога. “Монологична”, по-видимому, для него любая речевая форма отстраненного сообщения о событии (включая и диалог), тогда как в драме перед нами непосредственное, т. е. осуществляемое без всякой “передающей” формы, развертывание “в лицах” жизненного противоречия. В этом смысле “монологизм” — обозначение аполлонического воздействия на зрителя-читателя “*передающей*” *словесной формы*. Противопоставляется же ему непосредственно вос-

принимаемая музыкальная (дионисийская) стихия “действия”, т. е. в данном случае — иррациональная противоречивость *драматического сюжета*. В качестве “искусства диады” трагедия оказывается “лицедейством жизни”, непосредственным ее становлением на глазах и как бы при участии зрителя. Этот диалектический процесс становления (упоминается имя Гегеля и понятие “Werden”) в итоге приводит к катастрофе, а через нее — к “снятию” диады и восстановлению “первоначального, коренного единства”.

Очевидно, что между миром героев и событий, с одной стороны, и действительностью зрителя-читателя, с другой, в так понятом произведении *нет никакой дистанции*. Прямой эмоциональный контакт между созерцателем и “действием” (по Вяч. Иванову, “ужасающее нормально успокоенную душу созерцание и переживание разрыва”) создает возможность катарсиса: “Это искусство должно потрясать душу, испытывать и воспитывать ее — священным ужасом” (II, 191—193).

У Ницше соотношение трагедии с эпосом, а также и лирикой — важнейшим, по мнению философа, источником жанра (о чем — и это весьма примечательно! — у Вяч. Иванова вообще нет речи) выглядит совершенно иначе. И с его точки зрения, носитель аполлонического начала — диалог, имеющий эпическое происхождение; но он в трагедии — лишь предмет созерцания хора (с. 88). Именно хор для Ницше — “сам по себе, без сцены” является “формой трагедии” (с. 80); поэтому, говоря о музыке, он имеет в виду “музыку хора”, т. е. преображенную в трагедии лирику, “дионисическую лирику хора” (с. 88). Формой же произведения делает эту речевую стихию, по мысли Ницше, то, что она выражает не событие жизни героя (иначе говоря, не страдания воплощенного в герое бога Диониса), а *созерцание* этого события хором. По его формулировке, “трагический хор греков принужден принимать образы сцены за живые существа”, тогда как *для зрителя* реальным предметом является не то, что видит хор (не его видение), а *само это визионерство* и, вообще, реакция хора на созерцаемое событие. Поэтому именно духовный *контакт с хором*, а не с героем и событием создает, с точки зрения германского философа, эффект катарсиса: “Сатирический хор дифирамба есть спасительное деяние греческого искусства” (с. 83).

Напротив, у Вяч. Иванова прямая ссылка на мысль Ницше о значении хора явно звучит полемически: “Став органом Аполлона в действии Дионисовом и как бы истолкователем аполлинийского видения, развертывающегося на сцене, хор оказался необязательным и ненужным придатком и был мало-помалу отмечен”. Все дело в том, что трагедия, по мысли Вяч. Иванова, должна не столько всегда быть произведением искусства, сколько всегда оставаться религиозным событием. Об этом свидетельствует замечание, продолжающее цитированную мысль: “Зрителя нельзя было отменить, но и он стал необязательным и ненужным придатком Дионисова действия, как действия религиозного: он уже был только зрителем, только соглядатаем чуждых участвий” (II, 200). Средоточием же религиозного значения и воздействия трагедии, с точки зрения Вяч. Иванова, неизменно является ее непосредственно воспринимаемая и как бы вовлекающая в соучастие событийная основа.

В статье “Достоевский и роман-трагедия”, говоря о признаках синтеза двух жанров, Вяч. Иванов характеризует именно структуру сюжета. В сюжетах Достоевского, по мысли философа, в противовес традиционно “беззаботному эпическому фабулизму” — “пестрой ткани разнообразно сплетающихся и переплетающихся положений” — все частности строго подчинены отдельным перипетиям, “а эти перипетии, в свою очередь, группируясь как бы в акты драмы, являются железными звеньями логической цепи, на которой висит, как некое планетное тело, основное событие...” (IV, 410). Как сказано далее, это событие — *катастрофа*, так что в области сюжета отличие романов Достоевского от трагедии только в том, что в первых происходит целый ряд дублирующих друг друга катастрофических событий.

Вряд ли можно счесть удивительным то обстоятельство, что, решая вопрос о катарсисе романов Достоевского, Вяч. Иванов противопоставляет ему Толстого в качестве аполлонического художника. Неожиданнее здесь трактовка “дионисийского пафоса” как “экстатического и ясновидящего проникновения в чужое я”, присущего “музе Достоевского” (IV, 416—417). Это означает, что для читателя дионисийская стихия, с одной стороны, обнаруживается в предмете созерцания (“возродительный душевный процесс” в герое, “образы внутреннего перерождения лич-

ности” — IV, 414), а с другой — в позиции автора по отношению к герою.

Отсюда и раздельное рассмотрение “принципа формы” (первая часть) и “принципа мирозозерцания” (вторая). Второй принцип — утверждение чужого бытия как равноправного субъекта (“ты еси”) — по мысли философа, реализуется отнюдь не в общении персонажей друг с другом. Речь идет об *авторском* проникновении в чужое я; к этой авторской интенции и приобщается читатель. Но если такой контакт читателя с автором совершается “в мистических глубинах сознания” (IV, 419), то это означает, что в романе Достоевского — в отличие от трагедии в трактовке Ницше — катарсис не является актом художественного завершения, т. е. не создает границу между миром героев и миром читателя.

В самом деле, с одной стороны, вне романа как произведения искусства находится осуществляемое автором “внушение внутреннего человека” (IV, 422). С другой стороны, через столь значимое для романов писателя понятие вины “все трагическое в искусстве погружается в область, внеположную искусству” (IV, 427). В обоих отношениях перед нами явное отрицание основной для Ницше идеи *эстетического преодоления* жизненного трагизма. Заметим, что и в статье “О сущности трагедии”, признавая, что искусством трагедию сделало именно отдаление от “дионисийского прообраза”, русский философ в то же время утверждает, что «искусство, “возводя в перл создания”, укрощало и истощало трагедию, которая не хочет и не может быть искусством до конца, только искусством. <...> Ее спасло до наших дней и передаст будущим временам — лежащее вне искусства живое начало непрерывного умирания во имя высшего бытия, — начало диады, как страстной символ жертвенного воплощения и победный символ вечно-женственного» (II, 200—201).

Катартическая ситуация смерти-воскресения — смерти обособленного я и воскресения я обновленного, приобщенного родовому единству, Матери-земле — предстает, таким образом, у Вяч. Иванова неизменной *психологической* почвой создания и восприятия произведений трагического искусства. Именно это перемещение проблемы катарсиса в область интересубъектной психологической реальности позволило русскому философу — в противоположность Ниц-

ше — растворить различия трагедии и романа в их сверхструктурной общности.

Отклики Вяч. Иванова на трактат Ницше могли осветить для Бахтина это произведение с новой и неожиданной стороны.

Во-первых, согласно Ницше, сцена для подлинного героя трагедии, хора — **орудие его самосознания**. Итоговый эстетический смысл трагического действия создается “встречей” самоосмысления хора с **реакцией зрителя** не на катастрофу действующего лица, а как раз на это **самоосознание**. Таков первый шаг к идее Бахтина о совершенно новой постановке героя у Достоевского.

Во-вторых, платоновский диалог противопоставлен у Ницше трагедии в качестве другого синкретического жанра и при этом — образца будущего романа потому, что вносит в область искусства антидионисийское и вместе с тем антипоэтическое (т. е. научное) начало (с. 110). В этом пункте трактат Ницше восходящей к нему концепции “романа-трагедии” прямо противоположен: ни о каком синтезе двух жанров здесь не может быть и речи. Зато у Бахтина идея о роли “сократического диалога” в генезисе романа, связанная с мыслью о принципиальном отличии его от поэтических жанров (т. е. о его родстве с наукой), находит не только, как мы уже отметили, продолжение, но и развитие.

Оценивая значение Сократа и роль в европейской культуре жанра сократического диалога, в противоположность Ницше, чрезвычайно высоко⁹⁴, Бахтин дополняет идею Ницше положением о **событийности истины** в этом жанре, что и предвосхищает, с его точки зрения, **незавершенность “большого диалога”** в полифоническом романе и особую природу в нем **последнего целого (“событие искания истины”)**. Так, в интервью Зб. Подгужецу (1971), излагая в популярной форме идеи своей книги о невместимости истины в одно сознание и незавершенности “диалога по последним вопросам”, ученый прямо связывает в этом отношении Достоевского с Сократом: “...эта мысль в зачаточной форме была выражена еще в философии Сократа. Но наиболее глубокое и полное воплощение, воплощение художественное, она получила в романах Достоевского”⁹⁵.

Не менее важным для Бахтина явилось и расхождение между Вяч. Ивановым и Ницше в трактовке катарсиса. Общеизвестная полемика Бахтина с эстетикой “вживания”

в работе “Автор и герой в эстетической деятельности” относится, видимо, не только к западным авторам (к книге В. Воррингера 1908 г. “Абстрагирование и вчувствование”, как полагает в своем известном докладе Г.-Р. Яусс⁹⁶, или к Т. Липпсу и другим создателям “экспрессивной эстетики”, которых называет в упомянутой работе сам Бахтин). Она ведется и с Вяч. Ивановым. Отсюда в упомянутой работе формула: “...за вживанием должен следовать возврат в себя, на свое место вне страдающего” (ЭСТ, 25). *Катарсису*, который *требует вживания*, тем самым противопоставляется “завершение”, осуществляемое *при условии внеаходимости и на основе “восполнения” смысла бытия героя “внежизненным” по отношению к нему смыслом*, что действительно возрождает ницшевскую антиномию дионисийской жизненной стихии и аполлонической ограничивающей ее формы.

Противопоставление романа драме — в ходе полемики с Вяч. Ивановым — имеет для Бахтина принципиальное значение. Оно связано и с другим важнейшим аспектом проблемы катарсиса — с вопросом о специфических пространственно-временных условиях, в которых осуществляется драматическое событие “встречи” сознаний героя и читателя-зрителя на смысловом рубеже двух действительностей.

В теории трагедии — от Аристотеля до Ницше и Вяч. Иванова — идеальным воплощением таких условий представлялся театр. Граница между эстетической реальностью (миром героя) и внеэстетической действительностью, в которой находится читатель-зритель, здесь столь же наглядна, сколь и преодолима. Дистанция сведена к пространственной, что позволяет объединить героя и зрителя во вневременном настоящем и преодолеть разделяющую их границу в особом переживании катастрофы как “последнего предела” героя, как осуществленного целого его жизни.

С этой точки зрения чрезвычайно интересен тот факт, что в полемике Бахтина с “экспрессивной эстетикой” также совершенно особое значение приобретает проблема позиции зрителя в пространстве театра. Это место работы об авторе и герое, насколько известно, еще не привлекало должного внимания, а потому — также и по причине его чрезвычайной важности — приведем его почти целиком: “Коренное

заблуждение, приводящее к разрушению собственно эстетического целого, становится особенно ясно на примере театрального зрелища (сценического представления). Экспрессивная теория должна была бы использовать событие драмы в ее собственно эстетических моментах (то есть собственно эстетический объект) так: зритель теряет свое место *вне и против* изображаемого события жизни действующих лиц драмы, в каждый данный момент он в одном из них и изнутри его переживает его жизнь, его глазами видит сцену, его ушами слышит других действующих лиц, сопереживает с ним его поступки. <...> Что же остается в собственно эстетическом объекте? Изнутри переживаемая жизнь, но не одна, а несколько, сколько участников драмы. К сожалению, экспрессивная теория оставляет нерешенным вопрос, должно ли сопереживать только главному герою или и всем остальным в равной мере; последнее требование едва ли осуществимо в действительности вполне. Во всяком случае эти сопереживаемые жизни не могут быть сложены в единое целое событие, если не будет при этом принципиальной и неслучайной позиции вне каждой из них, но это исключается экспрессивной теорией. Драмы нет, нет художественного события” (ЭСТ, 66). Чрезвычайно показательно в этой связи также утверждение Бахтина, что вообще сопереживание “не есть еще собственно эстетический момент, таковым является только завершение” (ЭСТ, 61).

Как видно, отсутствие в драме временной дистанции и связанной с нею “зоны памяти” (в той же работе об авторе и герое сказано, что память “владеет золотым ключом эстетического завершения”) для Бахтина лишь предельно обостряет проблему авторской и читательской “внеаходимости”; именно в этом отношении драма близка роману. Однако и в романе, и в драме как явлениях искусства эстетического события завершения не может не быть. Оно соединяет мир героя с действительностью автора и читателя — в отличие от эпопеи — в настоящем. Но если катарсис драмы — в традиционном его истолковании — уничтожает *внутреннюю* дистанцию (ср. трактовку “ты еси” у Вяч. Иванова) при сохранении *внешней*, пространственной, то “последний” диалог автора с героем и читателем, наоборот, *сохраняет внутреннюю чуждость* чужого, хотя в нем и устанавливается — с внешней, пространственной точки зрения и одно-

временно в ценностном отношении — “максимально близкий контакт” миров и сознаний.

Диалогическое “завершение” Бахтин понимает как “ответ” на чужую духовную активность (активность героя). В качестве события, образующего форму художественного целого, диалог не принадлежит полностью ни миру героя, ни действительности автора и читателя, тогда как восполняющее “завершение” можно односторонне связывать с авторской активностью. Но диалогическая встреча сознаний тем не менее хронотопична. Отсюда необходимость понятий “зона построения образа” и “творческий хронотоп”.

Для бахтинской теории романной “зоны контакта” характерен, наряду с идеей “диалогичности последнего целого”, акцент на смехе, выразившийся в характеристике карнавального смеха и особого “катарсиса” романов Достоевского, а также в истолковании генезиса романа. По-видимому, такая оценка жанрообразующей роли смеха связана с идеями З. Фрейда (высказанными в его книге “Остроумие в его отношении к бессознательному”). Комический катарсис создается столкновением двух точек зрения: например, взгляда героя анекдота на себя и свою ситуацию (не чуждого слушателю рассказа) и вполне возможной для героя точки зрения внешнего наблюдателя (но, как и для слушателя, неожиданной). Вспомним в этой связи, сколь значим у Бахтина для постижения подлинной эстетической природы и функций смеха момент **самоосмеяния** — вплоть до того, что смех, направленный преимущественно вовне, он называл “несмеющимся”.

В современной науке специфически бахтинской трактовке романного “завершения” как особого контакта сознаний героя и читателя — *диалогического*, т. е. не уничтожающего внутренние различия, и в то же время *смехового*, т. е. устраняющего готовые, заданные дистанции, противостоит концепция “рецептивной эстетики”. Она вновь универсализирует категорию катарсиса и возрождает традиционную идею “вживания”. Согласно афористическим формулировкам Г.Р. Яусса, с коммуникативной точки зрения катарсис — эстетическое “удовольствие от возбуждаемых речью (оратора) или поэзией собственных аффектов, которое может привести слушателя или зрителя как к переубеждению, так и к освобождению его духа”, причем “эстетическая свобода” достигается “самонаслаждением в чужом наслаждении”⁹⁷.

Контекст идей Ницше, общий для Бахтина и Вяч. Иванова, позволяет понять, почему, несмотря на всю полемику, именно концепция Вяч. Иванова стимулировала разработку Бахтиным проблем *отличия* романного диалога от драматического, “формальной полифонии” Данте от “подлинной полифонии” Достоевского; вчувствования и проникновения в Другого от диалога с чужим “Я” и — в итоге — монологического романа от полифонического.

Наконец, совершенно меняет сложившееся представление об этой полемике анализ понятия “театральный хронотоп”, содержащегося в исследовании Бахтина о формах времени и хронотопа в романе (ВЛЭ, 315), а также замечаний о масках народного театра в конце статьи “Эпос и роман” (ВЛЭ, 478—479). Здесь очевидна аналогия с идеей Вяч. Иванова о фольклорных (обрядово-зрелищных) корнях романа. Но для Бахтина эти корни **не в трагедии, а в народном площадном театре**, зритель которого отождествляет себя **не с гибнущим героем, а с бессмертными масками**, переживая при этом **не страдание и сострадание, а смех**.

Однако связь романа с этими корнями (напомним тезис Бахтина о трех корнях европейского романа — эпопейном, риторическом и карнавальном — ППД, 145) была, с точки зрения ученого, не прямой, а опосредованной. Влияние “художественной структуры образа устойчивых народных масок” на становление образа человека в романе начинается, по мнению ученого, с “серьезно-смеховых жанров античности”. И в качестве примера этого влияния — что чрезвычайно показательно — в первую очередь приведен “грандиозный и по-новому, по-сложному цельный и героический образ Сократа” (ВЛЭ, 478).

Роман противостоит трагедии, по Бахтину, как жанр по своей природе — подобно сократическому диалогу и менипповой сатире — **серьезно-смеховой**. Но ведь и “Опыт самокритики”, появившийся во втором издании трактата Ницше о рождении трагедии (1886), утверждал, что из дионисического исступления “выросло как трагическое, так и комическое искусство”. При этом в диалогической форме этого “Опыта”, в его “контрапунктическом голосоведении” содержится высказанная от имени Другого (Заратустры) апология “священного смеха” (51—56). Видимо, отсюда — из этого более близкого духовного контакта с поздним Ницше⁹⁸, а возможно, и с идеями книги Фрейда “Остроумие

в его отношении к бессознательному”⁹⁹ — и рождается у Бахтина уже цитированная нами “антитрагическая” или, если можно так выразиться, “серьезно-смеховая” трактовка катарсиса в романах Достоевского: “...ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди” (ППД, 223).

2. “Театральный хронотоп” у Бахтина и Флоренского

ЭТОТ термин, присутствующий в тексте работы М.М. Бахтина “Формы времени и хронотопа в романе”, пока, насколько известно, не привлекал к себе внимания исследователей его научного творчества. Между тем обозначенный им тип художественной действительности, с точки зрения самого ученого, чрезвычайно важен для понимания специфики романа и судеб этого жанра в европейской литературе. Не вызвала, по-видимому, пока большого интереса и концепция театральной действительности в статье П.А. Флоренского “Обратная перспектива” и в его книге “Анализ пространственности и времени в изобразительном искусстве”. Но и у второго автора интересующая нас проблема занимает исключительное место: именно с нею связан, по мысли философа, переход от обратной перспективы к прямой в истории европейского искусства.

Сравнение контекстов, в которых фигурирует у Бахтина понятие “театральный хронотоп”, показывает, что оно относится не к драматическому или музыкальному театру и вообще не к театру официальному или государственному, а к архаическому народному театру кукол и масок. С ним связаны упоминания о “площади”, “подмостках” и примеры введения в роман (у Стерна, Теккеря) “хронотопа кукольного театра” (ВЛЭ, 311—312, 315). Именно такого рода “театральный хронотоп” ученый почему-то называет “промежуточным”. Не менее важная особенность употребления термина состоит в том, что он приобретает ключевое значение в связи с проблемой художественного освоения в романе частной жизни. Говоря об этом втором аспекте,

следует различать отношение к изображаемой действительности героя романа и его автора.

И автор, и определенного типа герой оказываются в романе, по Бахтину, в роли “третьего”, неизвестно откуда “подсматривающего и подслушивающего” жизнь, отнюдь не предназначенную для опубликования (ВЛЭ, 273—274). Но само это положение романом не изобретено. Оно традиционно для типических персонажей народного театра — плута, шута и дурака.

Подчеркнем: дело для Бахтина не сводится к тому, что в некоторых разновидностях европейского романа XVI—XVIII вв. эти типы — в прямом или трансформированном виде — используются в качестве “масок” автора или же “существенных” героев (ВЛЭ, 311, 313). Функции плута, шута и дурака, которым посвящена шестая глава “Форм времени и хронотопа...”, заключаются в первую очередь в том, что они “создают вокруг себя особые мирки, особые хронотопы” (ВЛЭ, 309). Это и оказало воздействие на формирование художественной действительности в романе в целом. Отсюда та общая оценка воздействия на жанр его фольклорных источников, которую находим в работе “Слово в романе”: “Колыбель европейского романа нового времени качали плут, шут и дурак и оставили в его пеленах свой колпак с погрешками” (ВЛЭ, 217).

Рассмотрим поэтому непосредственно те формулировки, с помощью которых описывается специфика “мирков”, создаваемых названными тремя персонажами. Нетрудно заметить, что все они связаны с **границей** между “нашим” и “иным” мирами. Бахтин указывает на “переносное значение самого бытия” этих фигур, а также на иносказательность создаваемого ими образа человека: “...их бытие является отражением какого-то чужого бытия, притом не прямым отражением”; “Шут и дурак — метаморфоза царя и Бога, находящихся в преисподней, в смерти...” (ВЛЭ, 309, 311). Отсюда ясно, что хронотоп “площадных театральных подмостков” “промежуеточен” именно в смысле **воплощенной** границы между жизнью и смертью.

Присущее “лицедеям жизни” право “быть чужим в этом мире” и “видеть изнанку и ложь каждого жизненного положения” означает не что иное, как освещение жизни и суд над нею “оттуда”. Перед нами весьма наглядный вариант “внежизненно активной позиции”. Как раз поэтому одно

дело — соотношение шута и дурака в качестве персонажей с персонажами обычными и совсем другое дело — соотношение **авторской маски** шута и дурака с действительностью, в которой находятся все вместе изображенные персонажи.

Поскольку для героя, воспринимающего себя как живого человека, автора не существует, границы между изображенным миром и действительностью подобны, по Бахтину, абсолютным границам человеческой жизни. Но случай с нашими тремя фольклорными героями — особого рода: изображенная жизнь может быть существованием в ином мире, инобытием *и с собственной точки зрения такого персонажа*. Понятие “театральный хронотоп” подразумевает два различных плана бытия, одинаково “иных”, “потусторонних” по отношению к “здешней” жизни персонажей: действительность читателя и мир, “свой” для плута, шута и дурака, но чужой для прочих персонажей.

Положение зрителя (автора, читателя) и положение любого из этих трех героев (в поле зрения которого находятся и он сам как персонаж, и зрители) пространственно вполне аналогичны и равноценны, хотя по отношению к сцене и противоположны: взгляду на сцену “отсюда” противостоит взгляд “оттуда” (с той стороны сцены). Не случайно в театре, ощущающем свою связь с фольклорными истоками, персонаж, оказавшийся в роли шута, как это происходит с городничим в “Ревизоре”, неожиданно уравнивается в правах со зрителями, получает возможность видеть их и соотносить их с персонажами. Вместе с тем собственные миры читателя и фольклорного героя различны. Соотношение их точек зрения для Бахтина, как мы полагаем, — один из многозначительнейших примеров сочетания *прямой и обратной перспективы*, хотя этих терминов ученый и не использовал.

“Иносказательный” хронотоп народного театра создает, в сущности, событие “встречи” точек зрения, находящихся “по обе стороны” изображенного бытия. Своеобразие этого события Бахтин определяет с помощью категорий “смеха”, “избытка” и “овнешнения”.

По мысли ученого, “вся функция” таких персонажей, как плут, шут и дурак (в особенности двух последних), “к тому и сводится, чтобы овнешнить (правда, не свое, а отраженное чужое бытие — но другого у них и нет)” (ВЛЭ, 309). В другой работе говорится о “веселом избытке”, который

сохраняют маски народного театра “над любым положением и любой судьбой” (ВЛЭ, 479). Понятие “избыток”, видимо, относится прежде всего к духовной сфере. Именно поэтому “избыток” предполагает *необходимость овнешнения*: материализация персонажа с “потусторонней” сущностью должна максимально закрепить его в этой реальности и, следовательно, не может не быть *гиперболически телесной*. Не отсюда ли акцентирование “половой и витальной сферы” в шутовском поведении и слове (ВЛЭ, 311, 315), т. е. не проистекает ли из духовного избытка уже как следствие избыток телесный? Через посредство такого рода гиперболизма и словесных вольностей оказываются внутренне связанными также моменты овнешнения и смеха: “...особый модус овнешнения человека путем пародийного смеха” (ВЛЭ, 310).

Взаимосвязь категорий смеха и так называемого телесного низа в народной культуре всесторонне охарактеризована Бахтиным в книге о Рабле. Нелишним представляется заметить, что его выводы полностью согласуются с аналогичными соображениями о фигуре дурака у В.Я. Проппа (“Ритуальный смех в фольклоре”¹⁰⁰). Проблемы ритуального смеха касается и Бахтин — как в книге о Рабле, так и в главе о фольклорных основах раблезианского хронотопа работы “Формы времени...” (ВЛЭ, 361—362). Здесь же сказано о сделанной Рабле “самой замечательной попытке... нового сплошного овнешнения человека” (ВЛЭ, 286).

Все три категории — “смех”, “избыток” и “овнешнение” — фиксируют момент перехода границ, отделяющих человеческую жизнь от “иного” мира. Поэтому с их помощью раскрывается смысл встречи противоположных точек зрения в “театральном хронотопе”. В самой общей форме можно сказать, что это — событие *преодоления смерти* чувством *причастности* (через фигуры плута, шута и дурака) к общему, “родовому” телу, что и выражается в смехе: “Фигуры эти и сами смеются, и над ними смеются” (ВЛЭ, 309).

2

Анализ концепции “театрального хронотопа” позволяет, на наш взгляд, прояснить некоторые общеизвестные,

но тем не менее во многом еще не освоенные и даже иногда загадочные положения бахтинской теории романа.

Мысль об “избытке”, высказанная по поводу народных масок, прямо ведет к знаменитой формуле, определяющей (на той же странице) “неадекватность” романному герою “его судьбы и его положения”: “Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности” (ВЛЭ, 479). В той же работе “Эпос и роман” идет речь об “использовании избытка” автором “для существенного завершения (и особого романного *овнешнения*) образа человека” (ВЛЭ, 475). Заметна при этом корреляция между двумя случаями, когда понятие “избыток” относится то к автору, то к герою.

В определении специфики романа присутствует и смех. Именно он, сказано здесь, разрушил тождество человека с собой, “а следовательно, и сюжет перестал исчерпывать человека до конца” (ВЛЭ, 478).

Теперь мы можем вернуться к вопросу о значении “театрального хронотопа” в процессе эволюции европейского романа. По-видимому, с точки зрения Бахтина, именно этот тип художественного завершения позволил роману преодолеть противоречие между частной жизнью как предметом изображения и публичностью самой литературной формы, свойственное ему на античной стадии развития. В дальнейшем те разновидности жанра, которые были связаны с литературной трансформацией образов плута, шута и дурака, в первую очередь осуществили “разрушение потусторонней вертикали” и подготовили “совершенно новое видение и изображение времени в романе” (ВЛЭ, 315—316).

Таким образом, “театральный хронотоп” промежуточен и в диахронической перспективе. В нем запечатлен переход от обратной перспективы мифа¹⁰¹ и от замкнутого в себе абсолютного прошлого эпопеи к незавершенному настоящему и открытому будущему романа. Собственно, народный театр в понимании Бахтина и есть первичная форма и художественная концепция этого перехода.

В чем именно соотносится рассмотренный комплекс идей с представлениями П.А. Флоренского о театральной действительности и ее значении в истории европейского изобразительного искусства? Возможно ли здесь говорить о каком-либо знакомстве Бахтина с этими идеями автора “Столпа и утверждения истины”?

Доклад П.А. Флоренского “Обратная перспектива” (1920) и курс его лекций во ВХУТЕМАСе по проблемам пространственности и времени в изобразительном искусстве, на основе которого создавалась в 1924 г. опубликованная несколько лет назад рукопись книги, по всей вероятности, были достаточно широко известны, в частности и в кругах, близких М.М. Бахтину. Можно допустить, что неопределенное указание в начале работы о формах времени и хронотопа на “недавно начавшуюся — и у нас, и за рубежом — серьезную работу по изучению форм времени и пространства в искусстве и литературе” (ВЛЭ, 236) в первой своей части (“у нас”) имело в виду именно работу П.А. Флоренского. Но если это так, то называть имя этого автора даже и в рукописи, писавшейся в 1937—38 гг., было немыслимо.

Так или иначе, оставляя в стороне вопрос о возможности прямого знакомства Бахтина с этими источниками, рассмотрим типологическое соотношение двух концепций.

3

Прежде всего привлекает внимание совершенно особое место театра в системе культурфилософских идей П.А. Флоренского, связанных с проблемой пространства. В работе “Обратная перспектива” философ подчеркивал, что “характерная для отъединенного сознания перспективность” появляется впервые не в чистом искусстве, а в прикладном: в театральных декорациях, имеющих “своим заданием *не истинность бытия, а правдоподобие казания*”¹⁰². Из прикладного искусства, по его мнению, “субъективизм и иллюзионизм” вместе с прямой перспективой внедряются и в “чистое” изобразительное искусство.

Театральная действительность находится, по Флоренскому, в сложном соотношении с пространством, окружающим зрителя, с одной стороны, и с реальностью подлинной, доступной лишь “символическому знаменованию” — с другой (ОП, 50—55). При этом именно Ренессанс считается точкой исторического поворота: в эту эпоху — вследствие отказа от средневекового “теоцентризма” — “решено было” “подменить созидание символов — построением подобий” (ОП, 57—67). Возможность сочетания или “спокойного сосуществования” прямой и обратной перспективы и вместе с

тем — “двух миров, двух пространств” П.А. Флоренский видит в некоторых высших явлениях ренессансной живописи, противопоставляя художественное пространство картин Леонардо и Рафаэля пространству театральному (ОП, 69—71).

Почему же именно театральная действительность не может органически совместить две реальности, послужив для зрителя соединительным звеном между ними? Этот вопрос в упомянутом цикле лекций рассматривается пристально и углубленно.

“Двустепенность пространства”, по мысли Флоренского, возможна в драме как “чистой поэзии”: примером служит “сцена на сцене” в “Гамлете”. В театральной же постановке она неизбежно уничтожается. Зритель видит сцену, разыгранную для другого зрителя (короля), “не *чрез* короля, а сам по себе”¹⁰³. Более общую формулировку находим в черновой записи: “фальшива и ложна ситуация проникновения зрителя в замкнутый объем”, наивна попытка “организовать зрение по четвертому измерению” (АПВ, 303—304). Иначе говоря, “ложе” театр как таковой, по определению.

Другой аспект той же проблемы — соотношение мира сцены с “иной” реальностью. Такие явления, как видения и призраки, по условиям сцены приобретают, по мнению философа, не свойственную им “чувственную плотность”, так что “призрак остается лишь переодетым человеком” (АПВ, 65). Заметим в этой связи, что, считая маску, как и самую сцену, “фальшивой и ложной”, П.А. Флоренский, судя по воспоминаниям Н.Я. Симонович-Ефимовой, проявлял большой интерес к ее куклам, представлявшим собой, как известно, скульптуры (ср. функции скульптурных изображений, например в католическом храме). “Иллюзорность” театра, с точки зрения философа, связана с чрезмерной полюсторонностью и материальностью, которые препятствуют превращению образа в символ.

Интерпретируя изложенные мысли в терминах Бахтина, можно сказать, что автор “Столпа...” не признает ни возможности, ни продуктивности для человека (будь то автора или героя) “внежизненно активной позиции”. Точка совпадения двух концепций — идея, согласно которой театральная действительность *моделирует взаимодействие двух миров* и позицию субъекта по отношению к этому событию. Мо-

делирующую функцию создает прежде всего замкнутость изображенного пространства и внеаходимость зрителя.

Но подход Флоренского отличает “эпопейная” иерархия времен. К истинному — вневременному и пространственно-бесконечному — бытию причастны лишь “представляющие” жизненный процесс особые моменты. Отсюда в его характеристике форм времени — самая высокая оценка “вертикали”, выдвинутой христианским искусством и получившей “полное преобладание” в средневековье (АПВ, 185). Для Бахтина, наоборот, жизненный исторический процесс направлен к созиданию духовного единства человеческого рода — на почве фольклорной концепции его “материально-телесной” общности. “Потусторонней вертикали” он противопоставляет тенденцию к “овнешнению” изначальных архетипов народного сознания — образов плута, шута и дурака — в качестве основы “восстановления пространственно-временной целостности мира” (ВЛЭ, 315).

3. Идея “родового тела”: М.М. Бахтин, В.В. Розанов и Зигмунд Фрейд

При всем характерном для последних лет интенсивном внимании к фактам и проблемам культурфилософского контекста и генезиса основных идей Бахтина предлагаемая тема пока еще, насколько известно, не рассматривалась¹⁰⁴. Между тем идея, о которой идет речь, в концепции книги о Рабле занимает центральное место в самом прямом и точном значении, а контекст, объясняющий ее генезис и роль, — оппозиция “дух / тело”, острая критика основ этики христианства и разработка проблем тела и пола в русской и европейской философии и психологии рубежа XIX—XX вв. Сказанное вынуждает к некоторым предварительным разъяснениям и обоснованиям.

1

Как соотносится идея “родового тела” с выдвинутой Бахтиным концепцией “гротескной образности” или же “гротескного реализма”?

Такой тип образности — единая основа различных форм, вместе составляющих народно-смеховую культуру, а именно: “обрядово-зрелищных”, “словесно-смеховых” и, наконец, “различных форм и жанров фамильярно-площадной речи”. Во введении к книге дана последовательная общая характеристика этих трех “форм выражения народной смеховой культуры средневековья”; ученый завершает ее анализом “единого в своем многообразии типа смеховой образности”, т. е. гротескного реализма. Выделив при этом ряд особенностей “материально-телесного начала” — единство космического, социального и телесного; избыточность плодородия и роста; веселый и праздничный характер всех образов — Бахтин объяснил все эти особенности тем, что носителем материально-телесного начала является здесь “не обособленная биологическая особь и не буржуазный эгоистический индивид, а народ”, что имеется в виду “народное, коллективное, родовое тело” (ТФР, 24). Ясно, таким образом, что интересующая нас идея — *ядро* концепции “гротескного реализма”.

Именно с точки зрения этой идеи строится также противопоставление неофициальной “смеховой” культуры — культуре официальной. Обратим внимание на следующую, быть может, наиболее важную формулировку: “Материально-телесное начало здесь воспринимается как универсальное и всенародное и *именно как таковое* (подчеркнуто мной. — Н.Т.) противопоставляется всякому отрыву от материально-телесных корней мира, всякому обособлению и замыканию в себя (так! — Н.Т.), всякой отвлеченной идеальности, всяким претензиям на отрешенную и независимую от земли и тела значимость” (ТФР, 24).

Итак, в рамках народной культуры “материально-телесное начало” противопоставляется не чему иному, как христианству (по крайней мере — в его средневековом понимании). Что же касается своеобразия авторской стилистики — “материально-телесных *корней мира*”, то к этому выражению мы еще вернемся.

Наш вывод о значении идеи “родового тела” — как в бахтинском определении специфики средневековой народной культуры, так и в данной им характеристике взаимоотношений народной и официальной культур — может показаться самоочевидным. Мы располагаем, однако, убедительным доказательством обратного. В известной книге

крупнейшего специалиста по средневековой культуре А.Я. Гуревича “Проблемы средневековой культуры”, в главе «“Верх” и “низ”: средневековый гротеск», находим сжатый критический анализ концепции Бахтина (С. 272—278). В этом анализе понятие “родового тела” не выделяется и не обсуждается, и это не случайно. Центральное и определяющее значение А. Гуревич придает другому моменту: “Желал того исследователь или нет, — пишет он о Бахтине, — но создается впечатление, что доминантой средневековой культуры для него был смех”¹⁰⁵. Сравним с этой формулировкой соответствующее высказывание Бахтина: “Избыток и всенародность *определяют* (подчеркнуто мной. — Н.Т.) и специфический **веселый и праздничный** (а не буднично-бытовой) характер всех образов материально-телесной жизни” (ТФР, 24). Что именно на самом деле было для Бахтина доминантой — здесь совершенно ясно.

Идея “родового тела” никак не могла возникнуть в результате изучения материала — того, который создатель концепции “народно-смеховой культуры” группирует и классифицирует в качестве разновидностей трех “форм выражения” этой культуры. Наоборот, есть все основания утверждать, что такая группировка и классификация материала оказались возможны лишь благодаря этой самой идее, послужившей критерием сравнения разнообразных фактов. Не случайно замечание Бахтина о том, что все разобранные им явления, “конечно, известны науке и изучались ею”, но “изучались вне единства народной смеховой культуры средневековья” (ТФР, 22).

Интересующая нас идея, конечно, традиционна. Можно говорить лишь об особой трактовке ее Бахтиным и попытаться понять ее своеобразие и подлинный смысл на фоне традиции. Для этого следует обратить внимание на характерное для русской и европейской культуры рубежа XIX—XX вв. резкое противопоставление тела и телесной жизни, в особенности *пола*, — христианской духовности, связанной с принижением тела и соответствующими запретами. Значимость работ В. Розанова о “метафизике христианства” для русской мысли, с такой точки зрения, вполне сопоставима с общеевропейским воздействием произведений Ницше, в частности трактата “Антихристианин”.

Поскольку книга Бахтина о Рабле принадлежит совсем другой эпохе, возможно, что предполагаемая генетическая

связь ее с идеями Розанова осуществилась через какие-то посредствующие звенья. В такой функции мог выступить ряд исследований Зигмунда Фрейда. Некоторые из них были современны статьям Розанова, собранным в книгах “Темный лик” (1910) и “Люди лунного света” (1911): таковы “Толкование сновидений” (1900) и “Тотем и табу” (1913). Более поздние в хронологическом отношении и для такой роли более пригодные — “По ту сторону принципа удовольствия” (1920), “Я и Оно” (1923) и “Недовольство культурой” (1930) — одновременно отличаются радикализмом культурфилософских установок и выводов. К этому следует добавить, что отношение Бахтина к Фрейду, как явствует из книги, изданной под именем В. Волошинова¹⁰⁶, было глубоко серьезным и в то же время принципиально, а не конъюнктурно полемическим.

Сказанного достаточно, чтобы выдвинуть еще одно предположение: идея “родового тела”, точнее — трактовка этой идеи в книге “Творчество Франсуа Рабле...”, вероятно, представляет собой *реплику* (в известном смысле — завершающую) в некоторой дискуссии о судьбах европейской культуры. И если это верно, причем имена Бахтина и Розанова могут обозначать нечто вроде крайних точек этой дискуссии — “начальной” и “конечной”, то соотнесение их позиций может быть небезынтесным: мы вправе ожидать здесь эффекта взаимоосвещения и взаимораскрытия.

2

Начнем с того, что розановский и фрейдовский варианты оппозиции “дух / тело” имеют ряд точек соприкосновения.

Во-первых, в обоих случаях обнаруживается близость к идеям Ницше. У Фрейда — не только в названии книги “По ту сторону принципа удовольствия” (или “наслаждения”), но и в самом значении категорий удовольствия и неудовольствия: и в “Антихристианине” подчеркивается *внеэтический* характер такого рода категорий¹⁰⁷. У Розанова — в идее *враждебности* христианства *самой жизни* и ее сокровенной сути — *полу и рождению*. В рукописи “Антихристианина” (1888) сказано: «Любое презрение к половой жизни, любое загрязнение ее понятием “нечистое” есть грех против святого духа жизни»¹⁰⁸. Можно подумать,

что мы читаем фрагмент из книги “Люди лунного света” (см. в ней, например, рассуждения о том, что аскеты, противодействуя размножению, “творят великий и страшный грех, отвергая Божеский Промысел, перепутывая планы творения”, и что идея безнравственности брака — “столп христианской цивилизации”)¹⁰⁹. Речь идет, разумеется, не о заимствовании, а о совпадении идей.

Во-вторых, розановская концепция пола чрезвычайно близка идеям Фрейда в нескольких пунктах.

В обоих случаях этой категории придается смысл основополагающий и всеобщий. Отсюда идея трансформации и сублимации пола. Человек, по Розанову, “весь есть только трансформация пола, и своего, и универсального”, так что «даже когда мы что-нибудь делаем или думаем, хотим или намерены якобы вне пола, “духовно”, даже что-нибудь замыслиаем *противополое* — это есть *половое* же, но только так закутанное и преобразенное, что не узнаем его» (С. 73).

Отсюда же общность подхода к классификации типов человека и определению их роли в истории культуры. Розанов с этой целью приводит таблицу, изображающую различия в силе сексуального влечения с помощью ряда натуральных чисел от + 7 до - 7 (С. 36). Автор книги “По ту сторону принципа удовольствия” в аналогичной ситуации ссылается на Г.Т. Фехнера, с точки зрения которого между “качественными порогами” удовольствия и неудовольствия лежит “известная область чувствительной индифферентности”¹¹⁰. В этой связи обоих мыслителей весьма интересовала проблема андрогина или же “бисексуальности”, и оба по этому поводу упоминают Платона.

Наконец, путь прогресса, формирования культуры (по Розанову — результат “всемирной потребности шлифоваться”) в “Людах лунного света”, как и у Фрейда, связывается с ограничением сексуальности: именно биологическая бесплодность оборачивается “плодородностью для культуры, для цивилизации” (С. 66).

В отмеченных нами точках сближения или совпадения идей, как видно, нет еще никаких признаков сходства с бахтинской интерпретацией проблемы тела. Остается предположить, что мысль Бахтина оплодотворяло скорее принципиальное различие сопоставляемых подходов, причем работы Фрейда 1920-х годов могли актуализировать и саму проблему, и специфику ее трактовки Розановым.

В самом деле, характер рецепции исследований Фрейда этого и предшествующего (1900-х и 1910-х годов) периодов, отзвуки которых обнаруживаются в книге о Рабле, совершенно различен.

Высказанная в “Толковании сновидений” и получившая широкую известность в последующие годы мысль о “забытом языке” фольклорных символов (в особенности, конечно, сексуальных)¹¹¹, по-видимому, отозвалась и в книге Бахтина. Хорошо известно также, что понятие “амбивалентность” восходит к исследованию Фрейда “Тотем и Табу”¹¹². Иное дело — отнюдь не столь очевидный отклик Бахтина на один из фрагментов книги “По ту сторону принципа удовольствия”, где Фрейд усмотрел борьбу взаимоисключающих влечений уже не в психике, а в биологических свойствах клетки и энергетическом режиме ее существования. Речь идет о сочетании влечения к жизни и влечения к смерти. Их естественное биологическое равновесие противопоставляется стремлению к индивидуальному совершенствованию, к подавлению влечений, которое присуще культуре. В таком контексте ставится и решается проблема смерти и бессмертия.

Фрейд приводит суждения биологов, согласно которым смерть — “конец индивидуального развития”, а не появление трупа (т. е. трупа может и не быть). Далее следует: “В этом смысле смертны и Protosoa, смерть совпадает у них с размножением, но этим она затуманивается у них, так как субстанция производящего животного непосредственно переводится в субстанцию молодого потомка”. “Субстанция, которую впоследствии выделяют как бессмертную, ни в какой мере не отделена от умирающей”¹¹³. Нельзя не заметить сходства этих мыслей с размышлениями Бахтина о соединении двух тел — рождающегося и умирающего — в одном (в гротескном образе тела) и особенно со следующим местом книги о Рабле: «Здесь, на высотах гротескного и фольклорного реализма, как и при смерти одноклеточных организмов, никогда не остается трупа (смерть одноклеточного организма совпадает с его размножением, то есть с распадением на две клетки, два организма, без всяких “смертных отходов”)» (С. 64).

Понятно, что Фрейд стремится биологически объяснить социальные явления, тогда как для Бахтина это лишь яркая аналогия. Но сама возможность сближения позиций

принципиально важна и глубоко закономерна. Полемизируя в “Недовольстве культурой” с христианским тезисом “Возлюби ближнего как самого себя” и исходя при этом из природы обособленного индивида, Фрейд оказался не в состоянии объяснить естественное “включение индивида в ряды человеческой массы”. Поэтому он вынужден был предположить, что у общества «также формируется некое “Сверх-я”, оказывающее влияние на развитие культуры», т. е. представить себе *человеческий коллектив как единый биологический организм*. Будучи клеточкой такого “организма”, природа индивида оказывается подвластной уже не “антагонистическим силам Эроса и Смерти”, а одновременно воздействию “эгоистического стремления к счастью” и “альтруистического стремления к единению с другими”¹¹⁴. Этот внезапный поворот (любопытно было бы сравнить его с той поразительной переменной тона Ницше, когда он от крайне резкой критики христианства перешел к попытке понять изнутри самого Христа и заговорил о “волнующей прелести такой смеси тонкости, болезненности и ребячливости”) ставит мысль Фрейда *на пороге идеи телесных связей между людьми как формы их изначальной общности*. Именно эту грань отмечают слова Бахтина о том, что носитель гротескного тела — “не обособленная биологическая особь, не буржуазный эгоистический индивид, а народ”, слова, полемически адресованные, очевидно, Фрейду. Идею же, нами сформулированную, можно считать интуицией Розанова, имплицитно присутствующей во всех его важнейших суждениях так называемого второго периода¹¹⁵ о проблеме тела.

У В. Розанова “темный лик” — лик Христа и христианства. “Веселый христианин”, с его точки зрения, — *contradictio in adjecto*. Земную радость, уничтожаемую, по его мнению, христианством, философ связывает с “правами безобразного или вообще некрасивого. Эстетически можно умереть, а прожить — никак нельзя эстетически, и здесь — права жизни, права реализма”¹¹⁶. Во всем этом можно увидеть исток последующего противопоставления классического канона “прекрасной индивидуальности” и гротескного образа незавершенного, неготового тела, да и самого понятия “гротескного реализма” у Бахтина.

Христу как лицу, “в коем сосредоточены гроб, смерть”, противостоят, по Розанову, “семья, брак, весь исторический Ренессанс”. Автор, разумеется, сознает, что оба главных

понятия — смерть и жизнь — в разных системах мышления должны иметь прямо противоположные толкования. Поэтому он говорит о *двух религиях*: “Религия — сюда войти, ниспасть на землю; и религия *отсюда* выйти, вознестись на небо” (С. 446—447). Вторая характеризуется как “эстетика мрачного”, идет речь о тонах “печали” и “страха”. Бахтинская оппозиция официальной и народной культур средневековья и Ренессанса этим, несомненно, подготовлена.

Очевидно, что сближение эстетических идей Бахтина и Розанова обусловлено общностью в трактовке проблемы тела. У Розанова имеется в виду именно коллективное, “родовое” тело (хотя “образ” рода для него, в первую очередь, — не народ, а *семья*); отсюда и выражение “зародышевая сущность мира” (ср. бахтинское “материально-телесные корни мира”). Вот наиболее яркая формулировка главной идеи в “Людах лунного света”: “Смерть есть не смерть окончательная, а только способ *обновления*. Ведь в детях в точности я живу, в них *живет моя кровь и тело* и, следовательно, буквально я не умираю *вовсе*, а умирает только мое *сегодняшнее имя*. Тело же и кровь *продолжают жить*; и в их детях — снова, и затем опять в детях — вечно!” (С. 70). При таком понимании тела и пола неудивительно определение акта совокупления как “бокового роста” человека, т. е. роста его “в других”, через размножение — вместо “линейного” индивидуального роста (С. 77—79).

Близость бахтинской концепции гротескного тела кажется здесь максимальной. Обратим внимание поэтому на следующее место книги о Рабле: “Не биологическое тело, но именно тело исторического, прогрессирующего человечества, — находится в центре этой системы образов” (С. 399). Здесь мы впервые замечаем, что для Бахтина тело в системе “гротескного реализма” — определенный исторический, причем изнутри проникнутый историческим мироощущением вариант архаической идеи-образа “родового тела”. Существенное отличие этого варианта от его изначального, сложившегося, по-видимому, в первобытной культуре “архетипа” объясняется тем, что “гротескный реализм” строится, по Бахтину, в *диалогическом контакте* с христианством, в активной *ориентации* на идейно-образную структуру своего антипода.

В противоположность этому Розанов в “Темном лике” стремился сохранить за понятиями только одно, “естествен-

ное" значение и признать "правильной" лишь одну из противопоставляемых им "двух религий": «Пытаются смерть отождествить с рождением. Возможно. Но отчего, например, рождение не отождествить со смертью? Когда родился человек — он, в сущности, умер; утроба матери — могила, уже зачатие меня — переход в смерть. Дело в том, что "здесь" и "там" пропастью разделены, как "низ" и "верх", "наружное" и "внутреннее". И что бы ни поставили на одном, какой бы термин, какой бы значок ни начертали — на другой придется выставить термин противоположный. "Мир", "бытие", "жизнь наша" — не божественны; значит, "гроб", "после кончины", "тот свет" — божественны. Или наоборот: "мир", "бытие", "жизнь наша"—божественны; тогда "гроб", "после кончины", "тот свет" — демоничны» (С. 571).

Может быть, самое интересное в этом рассуждении — появление "амбивалентных" образов (в том числе главного из них для будущей концепции "гротескного реализма" образа "утробы матери — могилы") как раз в тот момент, когда философ иронически, т. е. диалогически, переосмысливает образную логику христианства. В следующий миг от таких амбивалентных образов он уже решительно отказывается. Это нельзя объяснить тем, что образы подобного рода Розанову органически чужды. Напротив, в одной из его ранних статей ("Семя и жизнь", 1897) можно обнаружить именно образ "рождающей могилы": «Но мы входим в "кубок жизни", дерево ушло в темную могилку; перед нами — мать, завтрашняя мать, — сегодня "имушая во чреве"»¹¹⁷.

Дело, следовательно, в том, что розановская полемика с христианством *сознательно-диалогического* характера лишена. Аскетически-христианская антиномия тела и духа им все-таки сохранена, хотя и с переменной знаков на обратные, тогда как, с точки зрения Бахтина, эпоху Ренессанса характеризуют равноправие и взаимодополнительность "материально-телесного" и "духовного" начал. Но диалогический потенциал мысли Розанова оказался для Бахтина чрезвычайно плодотворным.

Теперь, как кажется, мы можем оценить всю значимость и совершенно самобытные (по сравнению с традицией) черты культурфилософской концепции книги о Рабле. Речь идет о категории **смеха**. Будучи обусловлен изначальной сущностью народной культуры (и в первую очередь — иде-

ей-образом “родового тела”), смех воплощает в то же время особую — критическую и одновременно возрождающую, обновляющую — реакцию этой культуры на “отвлеченную духовность”, т. е. на идеологическую установку, присущую и самим смеющимся, — как носителям культуры христианской¹¹⁸.

В статье Фрейда “Недовольство культурой” была высказана мысль о том, что принудительный характер межчеловеческих связей и соответствующих этических требований к индивиду делает “невротиками” не только отдельных людей, но и “многие культуры или целые культурные эпохи (а возможно, и все человечество)”. И дальше выражается надежда на то, что “однажды кто-нибудь отважится на изучение патологии культурных сообществ”¹¹⁹. Книга Бахтина о Рабле не только обнаружила исторические корни кризиса европейской (христианской) культуры на рубеже XIX—XX вв., но и указала на возможность выхода из него. Многовековая стабильность средневековой культуры и особенно ее кратковременный высший расцвет в эпоху Ренессанса были связаны для М. Бахтина с особой функцией смеха в обеспечении ее равновесия и целостности. Оригинальная трактовка ученым традиционной идеи “родового тела” приобретает, таким образом, громадное социально-культурное значение.

1. Программа спецкурса

Пояснительная записка

Цели спецкурса:

1. Осмыслить основные задачи “эстетики словесного творчества” в контексте научной ситуации первой четверти XX в.

2. Охарактеризовать важнейшие идеи М.М. Бахтина как систему.

3. Выявить в русской религиозной философии и эстетике рубежа XIX—XX вв. источники идей, аналогичных бахтинским и включенных им в “диалоги-споры” или “диалоги-согласия”.

4. Соотнести идеи и термины Бахтина с близкими им идеями и понятиями в русской и отчасти западноевропейской религиозно-философской и культурфилософской традиции и на этой основе определить своеобразие первых и их подлинный смысл.

В результате освоения материала спецкурса студенты смогут достаточно свободно ориентироваться в проблемах и понятиях созданной Бахтиным научной дисциплины, приобрести определенные познания в области русской религиозно-философской эстетики. Поскольку идеи названного ученого лежат в основе современной поэтики — теоретической и исторической, их освоение может оказаться весьма полезным для литературоведческой подготовки студентов-филологов.

I. Введение

Единство поэтики и философской эстетики — основа литературоведческих исследований М.М. Бахтина. “Эстетика словесного творчества” — формула, призванная обозначить это единство. Научная ситуация первой четверти XX в. Отклики на эту ситуацию в работах Бахтина (“*Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*”, “*Формальный метод в литературоведении*”, “*Слово в жизни и слово в поэзии*”).

Вопрос о соотношении новой научной дисциплины с отечественной и западноевропейской традициями. Отношение ее к русскому формализму и европейскому “формальному” искусствознанию. Психологическая эстетика и формалистическая поэтика: два полярных подхода к проблеме художественного произведения. Критика “материальной” и психологической эстетики М.М. Бахтиным. *Знаковая* природа искусства и “*метафизический*” аспект произведения — важнейшие проблемы эстетики *символизма*. Значение статей Вяч. Иванова для развития поэтики. Промежуточность (по отношению к полюсам символизма и формализма) эстетической позиции Андрея Белого. Значение книги его статей “Символизм” (1910). Эстетика символизма и религиозная философия.

II. Эстетика словесного творчества как система идей

Проблема художественного произведения: содержание, материал и форма. Художественное произведение — определенный реальный предмет или вещь и в то же время определенный вымышленный предмет или целый мир, воспринимаемый наблюдателем или слушателем. Различие подходов к изучению *текста* произведения и создаваемого при сотворческом участии читателя (зрителя, слушателя) *эстетического объекта*. Ценности, входящие в состав содержания. Эстетическая ценность и эстетическая оценка. Герой и основное сюжетное событие. Авторская “внезаходимость” и “художественное завершение”. Форма как граница.

“Трехмерность” жанра и взаимосвязь работ М.М. Бахтина о романе. Жанр как тип произведения. Разграничение события, о котором рассказывается в произведении, и события самого рассказывания. Событие

эстетического завершения (оценки). Изображенное событие и категории художественного времени и пространства. Событие рассказывания и повествователь (рассказчик); смена говорящих и смена форм речи, которые они используют в общении. Эстетические категории в литературном произведении и способы создания “зоны построения” образа героя, т. е. организации взаимосвязи между вымышленным миром произведения и действительностью, в которой находятся автор и читатель. Исследование М.М. Бахтиным форм времени и пространства в истории романа (характеристика работы “Формы времени и хронотопа в романе”), эволюции речевой структуры этого жанра (“Слово в романе”) и “зоны построения” романного образа человека (в названных работах и в статье “Эпос и роман”). Разъяснение бахтинской концепции трех структурных особенностей романа (в сравнении с эпосом).

Судьбы романа в свете философии культуры. Три направления эволюции художественных форм, в процессе которой складывалась структура романа. “Три корня” романа — эпосный, риторический и карнавальный. Переход от “абсолютного прошлого” эпоса к его антиподу, незавершенному настоящему; от риторического диалога к “внутренней диалогичности” высказывания; трансформация фольклорных фигур плута, шута и дурака в литературных персонажах. “Театральный хронотоп” в романе — преобразование архаической концепции народного площадного театра, связанной с “иносказательной” природой его героев — плута, шута и дурака. Эти персонажи как носители гротескной образности карнавала. Гротескный образ тела, его соотношение с классической концепцией “прекрасной индивидуальности”. Зона фамильярного контакта — одно из условий перехода от архаического типа высказывания (слова “авторитарного”, основанного на абсолютной дистанции) к новому типу (слову “внутренне убедительному”). Карнавальная традиция как особая сфера культуры европейского средневековья, которой принадлежит в развитии романа определяющее значение.

III. Производство как “вещь” и как эстетический объект

1. Ценностная структура произведения.

Бахтин, Андрей Белый и Кант

“Триада” познавательного, этического и эстетического — общая проблема в работах Бахтина “Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве”, Андрея Белого “Эмблематика смысла” (1910) и Канта “Критика способности суждения” (1790). М.М. Бахтин и Андрей Белый на фоне Канта и неокантианства.

Эстетическое суждение, по Канту, — соединительное звено между *рассудком* и *разумом*, *способностью познания* и *способностью желания*. *Дуализм* познания и творчества — отличительная особенность эстетики Андрея Белого. *Теологический подтекст* (соотнесение смысла искусства и смысла мира, приданного ему Творцом) — общая черта трактовки проблемы эстетического у Канта и у Андрея Белого. *Творчество* — основа *единства культуры* в эстетике Андрея Белого и в *неокантианской философии культуры* (пример — статья В. Виндельбанда “Философия культуры и трансцендентальный идеализм”). “Целесообразность без цели” — кантовская формула, имеющая основанием аналогию между произведением искусства (созданным гением) и миром, созданным Богом. Человек — главный *предмет суждений вкуса*, по Канту. *Канон* — определяющий тип художественной формы в его эстетике.

Комплекс идей Андрея Белого — “*эстетика незавершённого героя*”. Система идей Канта — “*эстетика завершающей формы*”. Подход Бахтина к проблеме эстетического — *возврат* к кантовской трактовке и ее *переосмысление* (с учетом как общего неокантианского контекста эпохи, так и в особенности идей Андрея Белого).

2. Антиномия художественной структуры и формула “нераздельности-неслиянности”

“Композиция и архитектоника” или “композиция и конструкция”? М.М. Бахтин и П.А. Флоренский. Книга П.А. Флоренского “*Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*” (1924 г., опубл. в 1993 г.) — опыт синтеза эстетики символизма и формального европейского искусствознания.

“Архитектонические” формы, по Бахтину, — формы, которые “входят в эстетический объект”, упорядочивают ценности содержания; “композиционные” формы — формы, которые “организуют материал”. “Композиция — структура произведения, понятая телеологически, как осуществляющая эстетический объект”. *Единство двух разнородных аспектов* произведения — взаимосвязь мира героя и мира автора в сотворческом акте встречи двух сознаний (работа “*Автор и герой в эстетической деятельности*”).

“Композиция” и “конструкция”, по Флоренскому, — два плана произведения, принадлежащие к двум разнородным областям бытия. Композиция — “*основная схема строения*”, схема “организованного единства изобразительных средств”. Конструкция — “*схема единства изображаемого*”, “план произведения со стороны его смысла”. Композиция, по П.А. Флоренскому, — выражение активности *автора*; конструкция — *творческой активности самой действительности*. Символическая природа произведения. Богословская формула “*нераздельности и неслиянности*” — способ преодолеть антиномию двух его разнородных аспектов.

Наличие разных контекстов этой формулы в ряде работ М.М. Бахтина — свидетельство ее значения в системе эстетических идей ученого. *Акцентирование неслиянности* у Бахтина — разграничение “планов” и кругозоров героя и автора.

IV. Автор и герой в контексте спора о Богочеловечестве

1. Художественная форма и сотворчество автора и героя

Сотворчество автора и героя в создании художественной формы для Бахтина — аналогия взаимоотношений человека с Богом. Расшифровка формулы нераздельности-неслиянности в трактате Е.Н. Трубецкого “*Смысл жизни*” (1918) — прямое следование ее трактовке *Халкидонским собором. Совершенный символ*, т. е. Св. Троица, — модель художественного произведения, по П.А. Флоренскому. *Акцент на нераздельности* в богословской формуле у Флоренского — результат применения формулы к истолкованию Св. Троицы. *Троица как первообраз творчества* — одна из центральных идей в “*Чтениях о Богочеловечестве*” Вл. Соловьева (1878—1881). Полемика Е.Н. Трубецкого с

неоплатонизмом Вл. Соловьева — свидетельство *расхождения двух религиозно-философских традиций*, совместившихся в идеях Андрея Белого. Категории *символа, канона* (в книге “Иконостас”) и *стиля* — основа эстетики П.А. Флоренского. Истолкование их в свете идеи творческой энергии прообраза (созидающей “внутренней формы”). Понятия *прозаического иносказания, неканоничности и разностильности* — “замещение” в эстетике Бахтина категорий символа, канона и стиля.

2. Два пути решения проблемы сотворчества (Вл. Соловьев и Е.Н. Трубецкой) и позиция Бахтина

Область Безусловного, человеческий мир и *цель бытия* — круг важнейших понятий в трактате Вл. Соловьева “Чтения о Богочеловечестве”. Противопоставление “выражаемого” “выражающему” — результат трактовки Бога как художника и мира как произведения. Христос и София — посредники между двумя мирами. Основная *антиномия философии* Вл. Соловьева: невозможность ни признать мир непосредственным выражением божественной сущности, ни считать его “внебожественным”. Идея “перестановки элементов” у Вл. Соловьева — один из способов ее разрешения. Идея становления Софии во времени — другой путь преодоления основной антиномии этой философии. София — своеобразный “персонаж”, *пассивный* соучастник незавершенного божественного творческого акта. “Дар формы” мировой душе (акт “эстетической любви” Творца) — итог становления “вечного человека”. Понятия “формального обогащения” и “дара формы” у М.М. Бахтина 1920-х годов — следствие акцентирования относительного *неравенства* героя и автора (“Автор и герой в эстетической деятельности”).

Книга Е.Н. Трубецкого “Смысл жизни” (1918) — результат предшествовавшей полемики автора с философией Вл. Соловьева. Исходный пункт концепции Е.Н. Трубецкого — противопоставление *бытия во времени* и *вневременности* его *смысла*. Важнейшая его особенность — антитеза видения, свойственного *субъекту* временного процесса, и *взгляда извне* на этот процесс. Трактовка категории времени Е.Н. Трубецким — предвосхищение аналогичных идей М.М. Бахтина (разграничения *времени героя* и “творческого хронотопа” автора). “Горизонтальная” и “вертикаль-

ная” линии жизни у Е.Н. Трубецкого — понятия, имеющие религиозно-философское значение (связанные с противопоставлением бытия во времени и области сверхвременного). “Горизонталь” и “вертикаль” — *культурологические* понятия, характеризующие представления М.М. Бахтина о видении времени в различные эпохи и при этом имеющие религиозно-философский подтекст.

Антиномия Всеединства и его “другого” (субъекта бытия во времени) — исходный пункт рассмотрения проблемы *теодицеи* (оправдания Бога) у Е.Н. Трубецкого. Формула “нераздельности-неслиянности” миров и сознаний — принципиально иной путь преодоления антиномии Бога и мира, чем “перестановка элементов” Вл. Соловьева. “Другой” в трактате “Смысл жизни” и в работах М.М. Бахтина — *различные* понятия (при некоторых чертах сходства). *Граница* между Безусловным и его “другим” у Е.Н. Трубецкого — *внутренняя граница* всеединого сознания и *внешний* (непреодолимый) *барьер* для сознания человека. Основа его эстетики — противопоставление *точки зрения* субъекта, находящегося *внутри* жизни, *сверхвременной точке зрения*; психологического временного процесса в человеческом сознании — божественной способности видеть завершенным непрекращающийся поток мирового движения. Теодицея у Е.Н. Трубецкого — доказательство того, что целесообразность мира совмещается с человеческой свободой. Оно состоит в том, что *предопределения* нет, а есть видение субъектом Безусловного сознания поступков человека *в качестве свободных, но уже свершившихся*.

Оценка человека Богом, по Е.Н. Трубецкому, и “внежизненно активная позиция” автора-творца, по М.М. Бахтину, — близкие, хотя и не тождественные понятия. Божий замысел о мире, включающий и человеческую свободу (в трактовке Е.Н. Трубецкого), — соответствие замыслу *Автора-творца* о *герое* и его мире в эстетике М.М. Бахтина. Видение (изнутри) мира как *борьбы* и видение целого мира извне (“*в состоянии вечного покоя*”) у Е.Н. Трубецкого — результат аналогии между миром и произведением искусства. Целое *мира* в кругозоре Бога, по Трубецкому, и целое *произведения* в кругозоре Автора-творца, по Бахтину, — близкие, хотя и не тождественные понятия. *Полнота* и “*успокоение*” земного мира (Трубецкой) и “*ценностно успокоенное в себе бытие*” или “*красота*” в художественном произведении (Бах-

тин) — формы одной и той же аналогии с различными акцентами. *Граница* между двумя мирами и понятие “завершения” у Трубецкого — аналоги понятий “форма художественного целого” и “художественное завершение”. Музыка как “сверхвременное созерцание временной последовательности” и образ “*мировой симфонии*” у Трубецкого — соответствия понятию “*полифония*”. *Диалог* у Е.Н. Трубецкого — общение с идеальным “другим” (т. е. с Христом). *Диалог* у Бахтина (в *пределе*) — богочеловеческое соединение, обнаруживающее неслиянность двух сущностей, человеческой и божественной.

Конец мира у Трубецкого — момент окончательного слияния, неразличения земного и божественного, что означает невозможность диалога. Сочетание диалога с “*любовью*” у Трубецкого и идеальное отношение к “*другому*” у Вл. Соловьева (“Смысл любви”) — близкие трактовки одной проблемы. Важнейшие, полемически направленные тезисы в книге Е.Н. Трубецкого “Мирозозерцание Вл.С. Соловьева” (а отчасти и в трактате “Смысл жизни”) — точки сближения позиций Трубецкого и Бахтина. Противоречие между извечным единством мировой души с Богом и задачей их соединения в конце времен — *первый тезис* в полемике Е.Н. Трубецкого с Вл. Соловьевым. Противоречие между наличной в земном мире божественной сущностью (Софией) и задачей человека совершенствовать свой мир (для чего необходима свобода выбора) — *второй тезис* в этой полемике. Противопоставление одной и той же сущности в Боге (как *субстанции*) и в человеке (как *задачи*) — аналог противопоставлению “данности” и “заданности”, бытия и должностования у Бахтина. “Высшее выражение души мира”, по Е.Н. Трубецкому, — не София, а Богородица. Трактовка народных представлений о Богородице у Трубецкого — аналогия положениям Бахтина о специфике народного мировосприятия, для которого вопрос о богочеловеческом единении решается не в абстрактно-мистической плоскости, а в контексте идеи “*родового тела*”.

Эсхатологические идеи Е.Н. Трубецкого (близкие эсхатологизму Вл. Соловьева) — свидетельство *принципиального различия* между его концепцией и идеями Бахтина. Представление о *преодолимости* (в конечном счете) границы между земным миром и миром Безусловного — причина *подмены* категории диалога (основанного на “неслиянно-

ти” миров) категорией “любви” (свидетельствующей об их “нераздельности” и о *превращении двух сознаний в одно*). *Вознесение* — прообраз окончательного “обожения” человека в *эсхатологическом* контексте идей Трубецкого. *Нисхожде-ние* Христа — прообраз *безграничного* самоопределения и творческого бытия человека *во времени* у Бахтина (“К философии поступка”, “Автор и герой в эстетической деятельности”). Идея “безысходного, незавершимого диалога” в романах Достоевского — закономерное следствие *антиэсхатологической установки* Бахтина. Характеристики им карнавального мироощущения и амбивалентного смеха — проявление *полемики с эсхатологизмом*.

V. Культурфилософский аспект проблемы романа

1. Бахтин и философия культуры Вяч. Иванова (проблема личности, судьбы романа и понятие “полифония”)

Символы “*восхождения*” и “*нисхождения*”, а также нисхождения в “*хаос безличного*” у Вяч. Иванова — пути решения проблемы личности (“Символика эстетических начал”). Хаос безличного, *дионисийство* Ницше и концепция “родового тела” — внешне близкие и внутренне различные категории. Символы “восхождения”, “нисхождения” и “нисхождения в хаос” — своеобразные трансформации категорий *индивидуализма* (обособления), *соборности* и *внешнего соединения* индивидов в форме государственной организации (“Кризис индивидуализма”, “Легион и соборность”). Эта концепция личности — результат переосмысления идеи *Достоевского* о трех этапах истории: доличностном состоянии человечества, распадении на личности и новом единении. Вместе с тем “Я” и “ты” (принцип “ты еси”) скорее *внутренняя проблема сознания*, чем проблема межличностного общения. *Трактовка диалогов* в романах Достоевского у М.М. Бахтина — положительный отклик на идеи Вяч. Иванова в отличие от прямой критической реакции на идею “романа-трагедии” в первой главе книги о Достоевском. “Ты еси” — утверждение чужого “я” не как объекта, а как другого субъекта. Однако идея утверждения чужого “я” для Вяч. Иванова — этико-религиозный постулат Достоевского, а не структурный принцип поэтики романов писателя.

Статья “Ты еси” — исследование антиномии “я” и “ты” в истории культуры. Изначальная предпосылка человеческого общения, по Вяч. Иванову, — мистико-эротический акт распада “андрогинной” целостности на противоположные начала. Конечный смысл человеческого общения — мистическое событие возврата к первоначальному единству “я” и “ты” путем “пресуществления” “мужского я”, уподобляющегося Христу. Историческая ситуация общения (встречи “я” и “ты”), с точки зрения Вяч. Иванова, — “предоставленный нашему мужскому началу выбор между конечным богопротивлением и осуществляющимся богосыновством”. Путь богопротивления — это раскол сознания, являющийся истоком трагедии и соответствующий “макрокосмическому отпадению Сатаны от Бога”. Приобщение “я” к Небу, Отцу — это, с одной стороны, “мистическое поглощение я в Ты”, слияние “сыновнего Я” с “Его волей”. С другой стороны — высвобождение “Психеи, души Земли в нас” из “плена нашего эмпирически-сознательного мужского я”. Концепция общения у Вяч. Иванова — интерпретация гностического мифа о плененной душе и ее освобождении. Ивановская метафизика общения как трансформация идей статьи Вл. Соловьева “Смысл любви”.

Концепция “полифонического романа” — полемический отклик на идеи Вяч. Иванова об утверждении чужого “я” у Достоевского и о жанровой природе произведений этого писателя. “Роман-трагедия” — термин, обозначающий катастрофичность романов Достоевского и преобладание в них диалогов героев над повествованием. Драматический диалог, по Бахтину, — раскрытие внутренних противоречий “моноклитного мира” в “едином кругозоре автора, режиссера, зрителя”. Термин “полифонический роман” — обозначение “сочетания целостных кругозоров в надкругозорном единстве”, “диалогичности последнего целого”. Главная проблема романа, с точки зрения Вяч. Иванова, — проблема индивидуализма и соборности. Роман — жанр переходный, сменивший древний синкретизм эпоса и драмы и предшествующий воцарению на его месте трагедии.

Один из важнейших принципов формы у Достоевского для Вяч. Иванова — принцип многопланового развертывания фабулы, “соответствующий тематическому и контрапунктическому развитию в музыке”. Контрапункт у Достоевского, с этой точки зрения, — умножение и прелом-

ление единой трагической ситуации (темы) в многообразии сюжетных линий романа. Тематический контрапункт Достоевского и Данте (по Вяч. Иванову) — то же самое, что Бахтин называет “формальной полифонией”. Это понятие равнозначно формулировке Вяч. Иванова об “утверждении объективной целесообразности кажущегося разногласия” через противостояние индивидуальности и субъективности участников “полифонического хора” — гармонии его созвучий. Отзвук в этой формулировке идей трактата Ницше “Рождение трагедии из духа музыки”. Влияние этих идей на концепцию эстетического “завершения” у Бахтина. Противопоставление Вяч. Ивановым творческих установок Толстого и Достоевского по отношению к миру героев — аналог бахтинскому противопоставлению “монологического” и “полифонического” романов. Авторская позиция Достоевского, по Вяч. Иванову, — вчувствование и проникновение. По Бахтину, это — диалог с чужим “я”. Основные же принципы монологического романа, с его точки зрения, — принципы всей идеологической культуры Нового времени. Полифонический роман — возрождение событийно-диалогической трактовки истины в сократическом диалоге. Идея Ницше об этом жанре, а также о менипповой сатире как источниках романа.

2. “Театральный хронотоп” у М.М. Бахтина и П.А. Флоренского

“Театральный хронотоп” — образ времени и пространства, характеризующий как изображенную в романе действительность, так и “зону построения” образа человека в романе. Источник этого хронотопа в романе — народный площадной театр кукол и масок. Его “промежуточность” — положение между сферами частной и публичной жизни и функция посредника между ними. Маски народного театра — форма авторской позиции в ряде разновидностей романа XVI—XVIII вв. Фигуры плута, шута и дурака — “существенные герои” романов этого типа. “Театральный хронотоп” — воплощенная граница между мирами живых и мертвых. Освещение современной жизни посредством создания такого образа пространства-времени — особый вариант “внежизненно-активной позиции”. Использование в романе театрального хронотопа — сочетание прямой перспективы, характерной для культуры Нового времени, с архаической обратной перспективой.

Функция “овнешнения” бытия, присущая фигурам плута, шута и дурака — воплощение в нашей действительности сущности и норм иного мира. “Веселый избыток” в масках народного театра — невоплощенный и требующий реализации потенциал “потусторонней” человечности. Акцентирование “половой и витальной сферы” в трех названных “мировых образах” — эстетически необходимый противовес их потусторонней природе. Смех — присущая маскам народного театра форма “овнешнения” своего бытия с помощью заимствования и пародирования бытия чужого. Смех, веселый избыток и овнешнение — формы эстетического преодоления смерти. Театральный хронотоп — способ сочетания унаследованных романом от эпопеи сюжетных схем с изображением незавершенной современности.

По П.А. Флоренскому, театральная действительность — один из важнейших источников прямой перспективы в европейском искусстве Нового времени.

Отказ от обратной перспективы, с его точки зрения, — переход от задачи изображать истинность бытия к задаче создавать “правдоподобие казания”. Эпоха Возрождения, по мысли философа, — исторический поворот к “подмене создания символов — построением подобий”. Промежуточное положение театральной действительности (между пространством зрителя и “миром подлинной реальности”) для Флоренского — разрушение той связи между двумя действительностями, которая может быть адекватно передана лишь посредством символического означенания. Иллюзорность и связанная с нею посюсторонность и материальность театрального изображения — препятствие превращению образа в символ.

Для обоих философов театральная действительность — модель взаимодействия двух различных областей бытия и позиции субъекта по отношению к этому взаимодействию. Основа подхода Флоренского к истолкованию и оценке такого рода действительности — эпопейная иерархия времен. Основа идеи театрального хронотопа и его значения для романа у Бахтина — высокая оценка произведенного этим жанром коренного изменения временных координат литературного образа.

3. Идея “родового тела”: М.М. Бахтин, В.В. Розанов и Зигмунд Фрейд

Идея “родового тела” — определяющее начало в бахтинской концепции карнавальной культуры. Одна из значительных философских трактовок традиционной идеи “родового тела” — созданный В.В. Розановым на рубеже веков цикл работ “Метафизика христианства”. Пол в системах идей Розанова и Фрейда — основополагающее и универсальное начало. Забытый язык фольклорных сексуальных символов — общий предмет исследований Фрейда и Бахтина. Амбивалентность (совмещение противоположных установок и оценок по отношению к одному и тому же предмету или действию) — общее понятие в их культурфилософских концепциях.

Один из источников идеи Бахтина о *двутелом* теле — книга Фрейда “По ту сторону принципа удовольствия”. Характеристика Бахтиным гротескного тела как народного — выражение полемики с концепцией тела и пола у Фрейда. Один из источников противопоставления гротескного образа тела классическому канону красоты — эстетические идеи Розанова. Мысль Розанова об общем, родовом теле и о его росте как форме преодоления смерти — главный источник бахтинской концепции гротескного тела.

4. Кризис христианской этики на рубеже XIX—XX вв. и бахтинская концепция средневековой культуры

Сущность карнавальной культуры, по Бахтину, — диалогическая соотнесенность ее с христианством. Для Розанова христианство — “мрачная” религия смерти, несовместимая с “веселой” религией жизни. Направленность его концепции тела против трактата Вл. Соловьева “Смысл любви” (в кн. “Люди лунного света”). Противопоставление тела и пола христианской духовности — предмет исследований Фрейда 1910 — 1920-х годов. Книга Фрейда “По ту сторону принципа удовольствия” — переосмысление идей Ницше, высказанных в трактате “Антихристианин”. Враждебность христианства полу и рождению — общий тезис Розанова и Ницше. Оппозиция “тело — дух” у Розанова — свидетельство внеисторической (актуально-идеологической) оценки им христианской культуры. Амбивалентные образы в трактовке гротескного реализма Бахтиным — свидетель-

ство взаимодополнительности двух аспектов средневековой культуры в его концепции.

Смех и теория комического катарсиса у Фрейда. Смех и катарсис у Бахтина в связи с антиэсхатологизмом его трактовки исторического времени. Смех в концепции книги о Рабле — источник равновесия и целостности средневековой культуры, поучительный образец синтеза в кризисной культурной ситуации начала XX в.

Л и т е р а т у р а

Источники

- Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. М., 1963.
Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965 (или др. изд.).
Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М., 1996.
Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 26.
Белый А. Эмблематика смысла // Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 54—143.
Белый А. Символизм: Книга статей. М.: Мусагет, 1910. С. 79.
Булгаков С.Н. Что дает современному сознанию философия Владимира Соловьева? // Книга о Владимире Соловьеве. М., 1991.
Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994 (Введение).
Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин под маской. Вып. 5 (1). Статьи круга Бахтина. М., 1996. С. 60—87.
Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Фрейдизм / Коммент. В. Махлина. М., 1993.
Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 15—55.
Иванов Вяч. Собр. соч. / Под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Т. I—IV. Брюссель, 1971—1987.
Кант И. Критика способности суждения. М., 1994.
Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении / Коммент. В. Махлина. М., 1993.
Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Пер. Г.А. Рачинского // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 57—158.
Ницше Ф. Антихристианин / Пер. А.В. Михайлова // Сумерки богов. М., 1990.
Розанов В.В. Т. 1. Религия и культура. М., 1992.
Розанов В.В. Люди лунного света. Метафизика христианства. 2-е изд. СПб., 1913. М., 1990.

- Соловьев Вл. Смысл любви // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 493—547.
- Соловьев Вл. Чтения о Богочеловечестве // Там же.
- Трубецкой Е.Н. Т. 1—2. Миросозерцание Вл. Соловьева. М., 1995.
- Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. М., 1995.
- Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.
- Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 43—106.
- Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. М., 1925.
- Фрейд З. Сновидения. Сексуальная жизнь человека: Избр. лекции. Алмата, 1990.
- Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1913; Обнинск, 1992. С. 190, 212—222.
- Фрейд Э. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992.
- Фрейд З. Остроумие в его отношении к бессознательному (любое изд.).
- Фромм Э. Забытый язык: Введение в науку понимания снов, сказок и мифов // Фромм Э. Душа человека. М., 1992.
- Шкловский В. О теории прозы. М., 1963. С. 8—62.

Основные пособия

- Бонецкая Н.К. М.М. Бахтин и традиции русской философии // Начало: Сб. работ молодых ученых. М., 1992. Вып. 2.
- Бонецкая Н.К. Эстетика М. Бахтина как логика формы // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 51—60.
- Бородич В.М. М.М. Бахтин и русская религиозная философия // Бахтинские чтения-1. Витебск, 1996. С. 33—38.
- Гоготшвили Л.А. Варианты и инварианты М.М. Бахтина // Вопр. философии. 1992. № 1. С. 115—116.
- Гройс Б. Проблема авторства у Бахтина и русская философская традиция / Russian Literature. XXVI-II (1989).
- Исупов К.Г. От эстетики жизни к эстетике истории (Традиции русской философии у М.М. Бахтина) // М.М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 68—82.
- Магомедова Д.М. Полифония // Бахтинский тезаурус. М., 1997. С. 164—174.
- Садаёси И. Иванов — Пумпянский — Бахтин // Comparative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures. Tokyo, 1988. P. 81—91.
- Тамарченко Н.Д. “Композиция и архитектоника” или “композиция и конструкция”? (М.М. Бахтин и П.А. Флоренский) // Литературоведение и литературоведы. Коломна, 1996. С. 104—114.
- Тамарченко Н.Д. Формула “нераздельности-неслиянности” и судьбы научной поэтики в России // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998. С. 187—192.
- Тамарченко Н.Д. Ценностная структура художественного произведения (М.М. Бахтин и Андрей Белый // XX век. Литература. Стил. Вып. IV. Екатеринбург, 1999. С. 74—79.
- Тамарченко Н.Д. Автор и герой в контексте спора о Богочеловечестве // Дискурс. 1998. № 5/6. С. 25—39.

- Тамарченко Н.Д.* Поэтика Бахтина: уроки бахтинологии // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1996. № 1.
- Тамарченко Н.Д.* М. Бахтин и В. Розанов // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 171—178.
- Тамарченко Н.Д.* Роман // Бахтинский тезаурус: Матер. и исслед.: Сб. ст. М., 1997.
- Тамарченко Н.Д.* “Театральный хронотоп в романе” (М.М. Бахтин и П.А. Флоренский) // The Sevens International Bakhtin Conference. Moscow, 1995. P. 43—48.
- Тамарченко Н.Д.* М.М. Бахтин и А.Н. Веселовский (Методология исторической поэтики) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 4. С. 36.

Дополнительная литература

- Аверинцев С.С.* Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: Сб. в честь 75—летия Е.А. Мелетинского. М., 1993. С. 341—345.
- Асмус В.Ф.* Немецкая философская эстетика XVIII века. М., 1957.
- Бабич В.В.* К истории “символического движения”: Андрей Белый и Бахтин // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995. № 2.
- Бонецкая Н.К.* М. Бахтин в 1920-е годы // Там же. 1991. № 1.
- Бройтман С.Н.* Из словаря “Русский символизм”: Творчество жизни (“жизнестроение”). Теургия // Дискурс. 1998. № 7. С. 92—99.
- Виндельбанд В.* Философия жизни и трансцендентальный идеализм // Культурология. XX век: Антология. М., 1995.
- Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 15—19.
- Гадамер Г.-Г.* Введение к работе М. Хайдеггера “Исток художественного творения” // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
- Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
- Гусев Вл.* Дух или техника? Снова об А. Белом как о теоретике художественной формы // Белый Андрей. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 426—436.
- Гюнтер Х. М.* Бахтин и “Рождение трагедии” Ф. Ницше // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1992. № 1. С. 30.
- Зеньковский В.В.* История русской философии: В 2 т. Париж, 1948; Л., 1991.
- Иванов Вяч.* Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Тр. по знаковым системам VI. Тарту, 1973. С. 5—44.
- Клюс Э.* Ницше в России. Революция морального сознания / Пер. с англ. Л.В. Харченко. СПб., 1999.
- Корман Б.О.* Из наблюдений над терминологией М.М. Бахтина // Корман Б.О. Избр. тр. по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
- Косиков Г.К.* К теории романа (роман средневековый и роман нового времени) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 1 (2).
- Котрелев Н.В.* К проблеме диалогического персонажа (М.М. Бахтин и Вяч. Иванов) // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 203.
- Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В.* Смех в древней Руси. Л., 1984.

- Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма—Стиль—Выражение. М., 1995. С. 43—47, 113—162.
- Лосев А. Ф. Неоплатонизм // Лосев А. Ф. Словарь античной философии. М., 1995.
- Лосев А. Ф. Владимир Соловьев и его время. М., 1990.
- Мани Ю. В. Карнавал и его окрестности // Вопр. литературы. 1995. Вып. 1. С. 154—155.
- Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976.
- Садецкий А. Диалогическое становление (слово Бахтина в оригинале и в переводе: проблемы дискурсивной аксиологии) // Бахтинский тезаурус: Матер. и исслед.: Сб. ст. М., 1997.
- Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. (Гл. 1. Проблема внутренней меры реалистического романа.)
- Тамарченко Н. Д. Поэтика Б. В. Томашевского и ее судьба // Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
- Тамарченко Н. Д. Эпос и драма как “формы времени” (К проблеме рода и жанра в поэтике Гегеля) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1994. № 1. С. 3—14.
- Тамарченко Н. Д. Резюме. Проблема “внутренней меры” реалистического романа // Književna smotra. [Sageb] 1998. 107 (1). Str. 37.
- Тюпа В. И. Модусы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс. 1998. № 5/6. С. 163—173.
- Чистякова Э. К вопросу об эстетико-философских взглядах А. Белого // Вопр. истории и теории эстетики. Вып. 10. М., 1977. С. 211—220.
- Шор Р. О. Формальный метод на Западе // Ars poetica: Сб. ст. / Под ред. М. А. Петровского. М., 1927. С. 127—143.
- Шульц С. А. Проблема целостности научного творчества М. М. Бахтина и идея ответственности // Филол. вестн. Рост. гос. ун-та. 1998. № 2.
- Яусс Г.-Р. К проблеме диалогического понимания // Бахтинский сборник. Вып. 3 / Отв. ред. В. Л. Махлин. М., 1997. С. 191.
- Żyżko B. Michaił Bachtin. Gdańsk, 1994.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№	Тема (формулировка темы) лекции	Час.
I.	Введение. Задачи “эстетики словесного творчества” и научная ситуация первой четверти XX в. Проблема соотношения русских и западноевропейских традиций в наследии М.М. Бахтина	2
II.	Эстетика словесного творчества как система идей	4
III.	Произведение как “вещь” и как эстетический объект	
4.	Ценностная структура произведения. Бахтин, Андрей Белый и Кант	4
5.	Антиномия художественной структуры и формула “нераздельности-неслиянности”	2
IV.	Автор и герой в контексте спора о Богочеловечестве	
6.	Художественная форма и сотворчество автора и героя	2
7.	Два пути решения проблемы сотворчества (Вл. Соловьев и Е.Н. Трубецкой) и позиция Бахтина	4
V.	Культурфилософский аспект проблемы романа	
8.	Бахтин и философия культуры Вяч. Иванова (проблема личности, судьбы романа и понятие “полифонии”)	4
9.	“Театральный хронотоп” у М.М. Бахтина и П.А. Флоренского	2
10.	Идея “родового тела”: М.М. Бахтин, В.В. Розанов (“Метафизика христианства”) и Зигмунд Фрейд	2
11.	Кризис христианской этики на рубеже XIX—XX вв. (полемика В.В. Розанова с Вл.Соловьевым) и бахтинская концепция средневековой культуры	2
	Итого	28

2. Из материалов к “Бахтинскому тезаурусу”¹²⁰

Автор-творец — “эстетически деятельный субъект”, “единственно активная формирующая энергия, данная <...> в устойчиво значимом культурном продукте” (ЭСТ, 10), “конститутивный момент художественной формы” (ВЛЭ, 58), а именно “носитель напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения, трансгредиентного каждому отдельному моменту его” (ЭСТ, 14). Сущность и функции А.-т. во многом определяются его “внеаходимостью” по отношению как к изображенному миру, так и к той действительности (природной, бытовой, исторической), которую этот вымышленный мир воспроизводит (ср.: мимесис). В этом аспекте А.-т. противопоставляется в первую очередь герою. В то же время, будучи источником единства эстетической реальности, инстанцией, ответственной за целостный смысл художественного высказывания (Б.О. Корман), А.-т. должен быть отграничен, с одной стороны, от писателя как исторического и частного лица, с другой — от различных “изображающих субъектов” внутри произведения (образ автора, повествователь, рассказчик).

В истории художественного самосознания сменяется ряд этапов и направлений в истолковании понятия “А.-т.”: а) неразличение автора и исполнителя; этот двойственный субъект — медиум, посредник, соединяющий внеличную творческую силу с аудиторией (античность и средневековье); б) концепция гения (преромантизм и романтизм), уподобляющая личность автора — в единстве “биографической” и эстетически-творческой ипостасей — Богу-творцу; произведение — одна из возможных (потенциально бесконечных) реализаций индивидуальной творческой силы; в) идея “имманентного” авторства, т. е. возможности и необходимости читательской и исследовательской реконструкции “организующей художественной воли” из состава и структуры созданной ею эстетической реальности (классический реализм и постреалистические направления конца XIX—XX вв.). Эти последовательно возникавшие “парадигмы” осознания авторства, в сущности, его взаимодополнительные и взаимокор-

ректирующие аспекты, что и проявилось в концепции А.-т., созданной М.М. Бахтиным.

У А.-т. и героя глубоко различны цели и характер деятельности. Даже и в тех случаях, когда герой — человек искусства (писатель, художник и т. п., как, например, Райский в “Обрыве”) и показан не только в житейских обстоятельствах, но и в процессе творчества, любой его поступок связан с определенной жизненной задачей. Событие жизни героя всегда либо испытание, либо фактор и стимул становления характера, а потому соотносено с его представлением о целях и ценностях. В результате все действия героя и его судьба при взгляде изнутри его мира предстают в качестве реальных (жизненных) и оцениваются — им самим или ставшим на его точку зрения читателем — в категориях познания (истинность—ложность) или этики (добро—зло). Так, мы соглашаемся или спорим с суждениями Базарова или Раскольникова, поступками Онегина или Татьяны. Деятельность же автора является не жизненной, а эстетической, т. е. изображающей и оценивающей жизнь героя извне этой жизни. Задача автора — не познание или этическое самоопределение, а создание формы героя и его мира; иначе говоря, эстетическая оценка чужого познания и поступка. Между тем форма художественного целого — это его смысловая завершенность, возможность реакции читателя на героя и его мир.

“Завершить” мир произведения, т. е. создать границы жизни героя и смысла этой жизни, возможно только с “внежизненной” позиции, находясь в совершенно ином “плане бытия”. “Внежизненная активность” А.-т. по отношению к герою, его особая заинтересованность в нем подобны отношению Бога к человеку (в трактовке христианской религиозной философии). Изнутри земной человеческой жизни нельзя увидеть ее итоги — ни фактические, ни смысловые; но извне ее, в абсолютном сознании, эти итоги уже наличествуют, так что возможно любовное созерцание становящейся жизни как уже свершившейся.

В качестве создателя художественного завершения А.-т. отличим от образа автора, повествователя и рассказчика. Поскольку все перечисленные субъекты изображения наделены — в противовес лицам действующим — “образотворческой” силой, но не все из них являются первичной творческой инстанцией, ситуация описывается в терминах

классической теологии: “Первичный автор — *natura non creata* *guae creat* <природа не сотворенная, которая творит. — *Н.Т.*>; вторичный автор — *natura creata* *guae creat* <природа сотворенная, которая творит. — *Н.Т.*>. Образ героя — *natura creata* *guae non creat* <природа сотворенная, которая не творит. — *Н.Т.*>” (ЭСТ, 353).

Наконец, А.-т. отличают от “биографической личности” автора. Точка их кажущегося совпадения — имя. А.С. Пушкин — историческое и одновременно частное лицо, биография которого может содержать определенное соотношение этих аспектов, но не может объяснить эстетическую реальность произведений этого писателя. Но А.С. Пушкин для нас также — обозначение А.-т. художественных произведений. Из этого, конечно, не следует, что, узнав, кому произведение принадлежит, мы сколько-нибудь существенно продвинулись в понимании его смысла: источник понимания — не имя, а текст.

Позиция А.-т. по отношению к создаваемому им миру героя принципиально отлична от позиции того же человека — участника исторического события или события частной жизни. Об этом говорит тот факт, что предметом изображения писателя, ставшего А.-т., могут оказаться обе его роли. Создатель художественного произведения иногда изображает самого себя и в этом именно качестве (“Евгений Онегин”), но подлинный А.-т. может приписать такому варианту образа автора лишь какую-то часть уже готового текста, якобы создаваемую на наших глазах (“Покамест моего романа / Я кончил первую главу”). В подобных случаях мы встречаемся с литературной игрой, имеющей не больше отношения к реальности, чем рассказ о персонажах, ищущих для себя автора (пьеса Л. Пиранделло “Шестеро персонажей в поисках автора”). Акт творчества — момент преобразования обыкновенного человека в творца, исчезновения его из привычной жизни (равносильного смерти) и воскресения уже в ином плане бытия (в пространстве-времени творчества) и в качестве существа иной природы — как это показал Пушкин в “Пророке”. Такое превращение отнюдь не означает отрицания связи с “почвой и судьбой”, о которой писал другой поэт. Напротив, только внутреннее отчуждение от “житейского волнения” позволяет сделать его — вместе с его глубинными основами, которые имеет в виду Борис Пастернак, — предметом искусства. Противо-

речие между трактовками соотношения искусства с обыденной жизнью у Пушкина и А. Ахматовой также скорее кажущееся: стихи могут “расти, не ведая стыда” из жизненного “сора” именно потому, что в любых условиях сохраняют свою подлинную, высокую природу.

Лит.: *Корман Б.О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. М., 1971. С. 199—207; *Стеблин-Каменский М.И.* Место поэзии скальдов в истории мировой литературы // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978; *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979; *Аверинцев С.С.* Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Архитектоника (греч.; букв. — архитектурное искусство, построение конструкции здания), по М.М. Бахтину, — ценностная структура эстетического объекта, т. е. мира героя, воспринятого читателем с “внежизненно активной” позиции (с позиции автора-творца) и представляющего собой с этой точки зрения форму. Форма в данном случае — строй или порядок, в котором предстают составные элементы содержания — познавательные и этические ценности мира героя; объединяющая взаимосвязь, в контексте которой приобретает свою значимость для адресата (читателя) любой из этих элементов. В таком истолковании А. противопоставляется композиции, т. е. организации материала (в литературном произведении — словесного) или же системе средств изображения (приемов).

Дуалистический подход к проблеме художественной формы у Бахтина проявляется в последовательном разграничении форм архитектурных (герой, тип, характер; завершение, юмор, трагическое и комическое; лирическое) и композиционных (диалог, актовое членение в драме; глава, строфа, строка, стихотворение). Возможен анализ каждого из двух аспектов произведения в отдельности и независимо друг от друга. С одной стороны, “внешнее произведение” поддается чисто лингвистическим методам изучения; с другой — ценностная архитектура изображенного мира выявляется посредством “эстетического анализа”. Лишь в итоге осуществим “телеологический метод” поэтики, т. е. осмысление речевой композиции произведения как осуще-

ствления авторского “архитектонического задания” (ВЛЭ, 17—21). В философской эстетике 1920 — 1930-х годов есть и другие варианты этого подхода. Два вида форм, организуемых либо сам изображенный мир, либо его изображение, разграничивает П.А. Флоренский, хотя вместо термина “А.” у него в той же функции антонима “композиции” применен синонимичный (ср.: Медведев, с. 49, 52) термин “конструкция” (Флоренский, с. 112—130). А.Ф. Лосев, не используя понятия “А.” (а равным образом и “композиция”), различал в качестве взаимоопределяющих аспектов художественной формы “смысловую предметность” и адекватно ее воспроизводящую “внесмысловую инаковость” (Лосев, с. 45). Также не употребляя термина А., Р. Ингарден характеризует различие между скульптурой как “вещью” и созерцаемым эстетическим объектом в формулировках, почти идентичных бахтинским (ср.: Жушко, с. 174—175). Все эти авторы усматривают саму сущность художественного произведения в антиномии двух разнородных и несовместимых планов бытия, находящихся тем не менее в очевидном и парадоксальном единстве. В этой связи Бахтин и Флоренский используют широко известную богословскую формулу “нераздельности и неслиянности”.

Идея А. как обозначения структуры иной реальности, нежели действительность читателя (которой и принадлежит композиция), противостояла двум полярным тенденциям, выявившимся в теории искусства к началу XX в. С одной стороны, это идея “единства формы и содержания”. В русской “реальной” критике и близкой к ней культурно-исторической школе упомянутое единство было понято как выражение общественно значимых внеэстетических идей в подходящих и эстетически оцениваемых словесных формах (акцент при этом лежал именно на идеях). С другой — понятие “внутренней формы”. Согласно учению А.А. Потебни, форма в таком ее понимании заложена в свойствах самого языка и в произведении прикреплена к речевой поверхности. Отсюда эстетизация в русской “формальной школе” техники искусства, в первую очередь “обработки” слова и “компоновки” словесных масс, позволяющая вообще вынести за скобки пресловутое “идейное содержание”.

Понятие А., таким образом, — элемент осуществленного научного синтеза: содержание понято как эстетически организованная и “оцельненная” автором система ценнос-

тей изображенного мира, а форма трактуется одновременно вполне технически и телеологически — “как технический аппарат эстетического свершения” (ВЛЭ, 17). Непосредственная подготовка этого синтеза — идеи формального европейского искусствознания рубежа XIX—XX вв., которое и ввело в научный оборот термин “А.” (в поэтике его использовал, например, О. Вальцель), противопоставив, в частности, “формы выражения” и “способы изображения как такового” (Г. Вёльфлин, с. 15—18). В то же время произошел возврат (через неоплатонизм) к идеям античной эстетики о соотношении “эйдоса”, вещи и формы.

Лит.: *Вальцель О.* Архитектоника драм Шекспира // Проблемы литературной формы. Л., 1928; *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Бахтин М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. М., 1993; *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993; *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. СПб., 1994; *Лосев А.Ф.* Форма—Стиль—Выражение. М., 1995; *Тамарченко Н.Д.* “Композиция и архитектоника” или “композиция и конструкция”? (М.М. Бахтин и П.А. Флоренский) // Литературоведение и литературоведы. Коломна, 1996; *Żurko B. Michał Bachtin.* Gdańsk, 1994.

Жанр литературный, по Бахтину, — одна из самых существенных для поэтики категорий: “исходить поэтика должна именно из жанра”, поскольку “реально произведение лишь в форме определенного жанра” и “конструктивное значение каждого элемента может быть правильно понято лишь в связи с жанром” (ФМЛ, 1993, 144). Определяя задачи литературоведения в 1970—1971 гг., Бахтин отмечает “особо важное значение” жанров, поскольку в них “на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира”. Именно “пробуждая” заложенные в жанре “смысловые возможности”, художник включает свое произведение в “большое время” (ЭСТ, 332—333). Та же мысль высказана в другом месте по поводу “Евгения Онегина”: “Совершенно недооцениваются такие великие реальности литературы, как жанр” (ЭСТ, 345).

Несмотря на столь важное место категории в “эстетике словесного творчества”, мы не можем без предвари-

тельного анализа извлечь из текстов ученого такое ее определение, которое выражало бы методологию Бахтина наиболее адекватно. Дело в том, что в известных нам текстах читателю предложен целый ряд определений, к тому же, на первый взгляд, не очень согласованных друг с другом. Характерно возникшее у читателя-специалиста в связи с описанием структуры романа в различных работах ученого впечатление “типично бахтинской абсолютизации непосредственного предмета исследования”, непоследовательности “специфически бахтинской, которая применительно к данной теме ставит во главу угла то слово, то хронотоп” (Д. Затонский). Итак, необходим сравнительный анализ предложенных Бахтиным определений.

Заметим прежде всего, что они разделяются на две группы: одни характеризуют свой предмет через отдельные его аспекты; другие имеют более общий и синтезирующий характер.

Начнем со второй группы. Сюда относятся следующие формулировки: “типическое целое художественного высказывания, притом существенное целое, целое завершенное и разрешенное” (ФМЛ, 1993, 144) и “трехмерное конструктивное целое” (ФМЛ, 1993, 145). В первом случае более очевидна соотнесенность бахтинской концепции Ж. л. с созданной ученым общей теорией высказывания (статья 1926 г. “Слово в жизни и слово в поэзии”, опубликованная под именем Волошинова, и ряд продолжающих ее публикаций рубежа 1930-х годов) и понятием “*речевого жанра*”, хотя оговорка о “существенном целом” отсылает читателя к философско-эстетическим аспектам идей автора. Во втором случае заметнее ориентация на теорию художественного произведения, изложенную в работе 1924 г. “Проблема содержания, формы и материала в словесном художественном творчестве”, и связанные с ней понятия “архитектоники” и “композиции”.

Здесь необходимо отметить, что характерное для названной работы строгое различие двух видов форм — архитектурных и композиционных — оказалось в книге о формальном методе за пределами внимания; точно так же, как за его пределами в этой книге остался вопрос о своеобразии эстетического в единстве культуры, т. е. о соотношении его с познавательным и этическим. Поэтому если в первом из названных исследований “материальной” и чисто

“композиционной” трактовке художественного произведения, свойственной русскому формализму, противостоял тезис о служебной роли композиционных форм по отношению к “эстетическому объекту”, то в книге 1928 г. методологии русского формализма противопоставлена концепция произведения в формализме европейском, который обозначил “замкнутое единство произведения” (без разделения его на противоположные аспекты) с помощью понятия “конструкции” (ФМЛ, 1993, 51—56). Однако необходимость конкретизировать это “нейтральное” понятие, чтобы ответить на вопрос о конструкции жанра, неправильно, по мнению Бахтина, решенный формалистами, привела к тому, что он вынужден был вернуться к дифференциации двух видов форм. “Глубинную тематическую завершенность” ученый противопоставляет “условно-композиционной законченности”, подчеркнув при этом, что “ни в одной области идеологического творчества, кроме искусства, нет завершения в собственном смысле слова”, а именно “существенного, предметного, тематического завершения” (ФМЛ, 1993, 144—145). По существу перед нами — имплицитная характеристика структуры эстетического объекта. В результате проблема “трехмерного конструктивного целого” резко отграничивается от формалистической “плоскостной проблемы композиции как размещения словесных масс и словесных тем”. Само понятие “трехмерности” в таком контексте свидетельствует о несводимости произведения к определенной “материальной” конструкции: целое художественного высказывания имеет и другие, нематериальные аспекты или “плоскости”.

Таким образом, если первое из приведенных определений акцентирует словесную природу Ж. л. и его включенность в сферу жизненного общения, то второе — его эстетическую природу и принадлежность к области искусства. Точка соединения двух формулировок — оговорка в первом определении: “притом существенное целое, целое завершенное и разрешенное”. Следует добавить, что в дальнейшем, разрабатывая теорию речевых жанров, Бахтин отграничил от завершенности эстетической смысловую завершенность любого жизненного высказывания, критерий которой — возможность ответа или ответного понимания (ЭСТ, 255).

Теперь обратимся к первой группе определений. Если “тип целого, т. е. его жанр”, зависит от “двойкой ориентации” художественного целого в действительности (действительность исполнения и “тематическая действительность”), то, следовательно, и самой жанровой структуре также может быть дано двойное определение. Отсюда соотношение двух тезисов: с одной стороны, “непосредственной ориентацией слова как факта, точнее — как исторического свершения в окружающей действительности, определяются все разновидности драматических, лирических и эпических жанров”; с другой — “каждый жанр, если это действительно существенный жанр, есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности” (ФМЛ, 1993, 145—149).

В этом противопоставлении отметим особое значение понятия **пространства**. Как “звуковое, дрящееся тело”, иначе говоря, в качестве “словесного целого” произведение “входит в реальное пространство и в реальное время” (ФМЛ, 1993, 146). Вопрос о пространственно-временных свойствах “тематической действительности” в книге о формальном методе не эксплицирован, но с учетом более поздних исследований Бахтина понятно, что в этом случае речь должна идти о принципиально ином хронотопе: героя, а не автора и читателя. В работе “Формы времени и хронотопа в романе” прямо утверждается, что “жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом” (ВЛЭ, 235). Но в исследовании о речевых жанрах типы художественных произведений рассматриваются в качестве “единиц речевого общения”, устойчивых форм высказывания (ЭСТ, 254—261), и, следовательно, “произведение вторичного жанра в его целом (как целое) является одним и единым конкретным реальным высказыванием” (ЭСТ, 279).

Наконец, на тех же нескольких страницах “Формального метода”, посвященных проблеме жанра, находим и третье определение основного понятия — такое, которое фиксирует типические свойства не речи и не тематики, а именно художественного завершения: “Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется именно типами завершения целого произведения. Каждый жанр — особый тип строить и завершать целое...” (ФМЛ, 1993, 145). К этой формулировке близок ряд значительно более поздних (в статье “Эпос и роман”): “новая,

особая зона построения художественных образов (зона контакта с настоящим в его незавершенности), зона, впервые освоенная романом” и, в противоположность ей, “далевой план”, “далевой образ”; “поле изображения мира изменяется по жанрам и эпохам развития литературы. Оно различно организовано и по-разному ограничено в пространстве и времени”; “понимая жанр не в формалистическом смысле, а как зону и поле ценностного восприятия и изображения мира” (ВЛЭ, 451, 470—471).

Сочетание трех различных, но отнюдь не взаимоисключающих определений Ж. л. с общим понятием “трехмерного целого” свидетельствует о том, что каждое из этих определений характеризует один из трех аспектов “типического целого художественного высказывания”: во-первых, его “материальное” (речевое) единство; во-вторых, единство изображенной действительности (хронотоп, сюжет, система персонажей) и, в-третьих, так называемую зону построения литературного образа (определенное соотношение мира героя с действительностью автора и читателя, способ реализации эстетического события “завершения”). Подчеркнем, что каждый из трех выделяемых ученым аспектов жанровой структуры содержит и позволяет увидеть всю его целостность, но взятую в одном из своих важнейших ракурсов или измерений.

Поэтому и возможна характеристика через любой из них (или с акцентом на нем) всей многомерной целостности “художественного высказывания”. Таково следующее место в уже упомянутой работе о речевых жанрах: “завершенная целостность высказывания, обеспечивающая возможность ответа (или ответного понимания), определяется тремя моментами (или факторами), неразрывно связанными в органическом целом высказывания: 1) предметно-смысловой исчерпанностью; 2) речевым замыслом или речевой волей говорящего; 3) типическими композиционно-жанровыми формами завершения” (ЭСТ, 255). Нетрудно заметить, что в художественном произведении первому моменту будут соответствовать хронотоп изображенного мира и сюжетная исчерпанность, второму — стилистическая структура, а третьему — “зона построения образа” или же, используя синонимический термин из работы о формах времени и хронотопа, — “творческий хронотоп” (ВЛЭ, 403).

Впечатляющая демонстрация продуктивности предложенной модели жанровой структуры литературного произведения — сравнение каноничнейшего жанра эпоса (по мнению М.М. Бахтина, мы находим его в глубочайшей древности “уже совершенно готовым, даже застывшим и почти омертвевшим”) и “пластичнейшего” из неканонических жанров — романа (“жанровый костяк которого, по мнению ученого, “далеко еще не затвердел”). В романе при этом выделяются следующие три “основных особенности”, “принципиально отличающие” его от “всех остальных жанров”: стилистическая трехмерность, хронотоп незавершенного настоящего и “зона контакта” автора и читателя с этой незавершенной современностью, в которой строится образ героя. В эпосе названным особенностям соответствуют слово предания, абсолютное эпическое прошлое и абсолютная эпическая дистанция.

Созданная Бахтиным теория жанра как “трехмерного конструктивного целого”, несомненно, находится в русле наиболее значительных поисков и достижений европейской эстетики и поэтики. В истории осмысления проблемы можно выделить несколько парадигм, сложившихся вначале как формы литературного самосознания и продолжающих вплоть до сего дня определять целые направления в поэтике, время от времени кристаллизуясь в сменяющие друг друга научные концепции. Во-первых, жанр предстает в неразрывной связи с жизненной ситуацией, в которой он функционирует, в частности — с такими типическими моментами жизни аудитории, как многообразные ритуалы. Отсюда акцентирование установки на аудиторию, определяющей объем произведения, его стилистическую тональность, устойчивую тематику и композиционную структуру. От поэтик и риторик древности и средневековья через нормативную поэтику классицизма такой подход перешел в научное изучение канонических жанров (А.Н. Веселовский, Ю.Н. Тынянов). Во-вторых, в Ж. л. видят картину или “образ” мира, запечатлевшие определенное мирозерцание — либо традиционно-общее, либо индивидуально-авторское. Такое понимание переходит от литературы и эстетики эпохи преромантизма и романтизма к мифопоэтике XX в. (ср. теорию жанра у О.М. Фрейденберг) и в концепцию жанра как “содержательной формы” (Г.Д. Гачев). В-третьих, на почве теории трагедии от Аристотеля до Шиллера формируется

представление об особом аспекте структуры художественного произведения — границе между эстетической реальностью и действительностью, в которой находится читатель-зритель. Эта граница, наглядно воплощенная в организации пространства театра, осознается в качестве смыслового рубежа и события “встречи” сознаний героя и читателя-зрителя в общем переживании катастрофы-катарсиса. Новое и актуальное звучание придало этой концепции эссе Фр. Ницше “Рождение трагедии из духа музыки” (1872): возникла идея своеобразного равновесия дионисийской стихии героя и аполлонического порядка извне ограничивающей ее формы. В России новый взгляд на проблему через эстетику символизма (Вяч. Иванов) перешел в “психологию искусства” Л.С. Выготского (идеи “эстетической катастрофы” и “уничтожения содержания формой”) и в концепцию “завершения” у М.М. Бахтина.

Предложенная Бахтиным теоретическая модель жанра, как видно, синтезирует названные исследовательские традиции. В результате возникает возможность преодолеть существующий в науке разрыв между осмыслением жанров, представляющих собой “твердые формы для отливки художественного опыта”, и исследованием форм, получивших преобладающую роль в литературе романтизма, когда, с точки зрения многих исследователей, жанры как таковые просто перестают существовать. Именно это обстоятельство имел в виду Бахтин, утверждая, что “на проблеме романа теория жанров оказывается перед необходимостью коренной перестройки” (ВЛЭ, 452). В самом деле, эпопея представляет для него все “готовые, высокие” и “дистанцированные” жанры, тогда как роман репрезентирует и ряд близких ему жанров — предшествующих (“серьезно-смеховых”) или развивающихся под его влиянием (“романизированных”). Если характеристика жанров первого типа может строиться как соотнесение конкретного произведения с воспроизводимым в истории литературы канонам, то для выявления жанрового инварианта различных романов, по Бахтину, необходимо попытаться “нащупать основные структурные особенности”, определяющие “направление собственной изменчивости” этого жанра. Описание объективно существующего канона и есть выявление порождающей модели жанра, наглядным воплощением которой может служить любой реально существующий его образец (ср.

характеристику оды в статье Ю.Н. Тынянова и в книге Медведева-Бахтина о формальном методе). Напротив, механизм, сохраняющий “направление собственной изменчивости” романа, т. е. его *внутренняя мера*, может быть лишь логически реконструирован путем сравнения ряда вариантов устойчивого соотношения полярных художественных “языков” в каждом из трех параметров этого жанра (см., например, характеристику внутренней меры реалистического романа в работах Н.Д. Тмарченко).

Но и в канонических, и в неканонических своих разновидностях жанр не только репродуцирует определенную порождающую модель: либо готовую и неизменную структуру “образцов”, либо конструктивный принцип, создающий устойчивые границы все новых вариантов жанра. Одновременно он являет собой непосредственную форму литературного самосознания: тезис М.М. Бахтина “жанр всегда помнит свое прошлое” имеет вполне буквальное значение. Воспроизводящая структура — переосмысление и переоценка воспроизводимой. Произведениям канонических жанров это позволяет не повторять друг друга буквально, а неканоническим жанрам — сохранять, при всей их изменчивости, собственное тождество. Единая сущность любого жанра, по Бахтину, — **обновляющаяся архаика**. Момент радикального обновления одновременно оказывается возвратом жанра к своему началу, “возрождением” тех смыслов, которыми “отягощены” его исходные структуры.

Лит.: *Затонский Д.* Последний труд Михаила Бахтина // *Затонский Д.* В наше время. М., 1979. С. 413; *Чернец Л.В.* Вопросы литературных жанров в работах М.М. Бахтина // Филол. науки. 1980. № 6. С. 13—21; *Лейдерман Н.Л.* Жанровые идеи М.М. Бахтина // *Zagadnienia Rodzajow literazkich*. XXIV. Z. 1 (46). Lodz (1981). S. 67—85; *Тмарченко Н.Д.* Реалистический тип романа. Кемерово, 1985. С. 61—71; *Тмарченко Н.Д.* М.М. Бахтин и А.Н. Веселовский (Методология исторической поэтики) // Диалог. Карнавал. Хроно-топ. 1998. № 4. С. 33—37; *Тмарченко Н.Д.* Резюме. Проблема “внутренней меры” реалистического романа // *Književna smotra*. [Sagreb] 1998. 107 (1). Str. 37; *Шайтанов И.О.* Проблемы жанровой поэтики // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998. С. 47—52; *Тихонов Г.* Формалисты и Бахтин. К вопросу о преемственности в русском литературоведении // Там же. С. 64—69; *Пискунова С.И.* Философско-эстетическое наследие Бахтина в свете исторической поэтики // Там же. С. 84—90.

Завершение художественное — смысловая граница между *героем* и его миром, с одной стороны, и действительностью *автора* и *читателя*, с другой. Создается “тотальной реакцией автора на целое героя”, а вместе с тем и реакцией читателя на героя и автора. З. х. можно также понять в качестве *формы* “последнего целого” произведения, поскольку форма в этом смысле — “граница, обработанная эстетически” (ЭСТ, 81), представляющая собой результат своеобразного “сотворчества” автора и героя (см: *автор-творец*), “встречи” их смысловых активностей.

Термин иногда считают исключительно авторским, принадлежащим М.М. Бахтину. В действительности как сам термин, так и связанный с ним комплекс идей имеют глубокие и достаточно отдаленные исторические истоки — прежде всего в теории *драмы* (в первую очередь — трагедии), а также в традиции религиозно-философской мысли. Корни понятия “З. х.” — в учении о *катарсисе* (от Аристотеля до Шиллера). Поворотную роль сыграла заметка на эту тему Гете, где термины “катарсис” и “завершенность” используются как синонимы. Трактат Ницше “Рождение трагедии из духа музыки” и генетически связанные с ним статьи Вяч. Иванова, особенно — “Достоевский и роман-трагедия”, актуализировали проблему для Бахтина. Другим источником ее разработки этим ученым можно считать религиозно-философскую эстетику Е.Н. Трубецкого, формировавшуюся в острой полемике с идеями Вл. Соловьева. Собственно создателю “эстетики словесного творчества” принадлежит, во-первых, идея равновесия в художественном целом жизненной (познавательной-этической) направленности героя, которая сохраняется в нем как **возможность**, с действительностью эстетической направленности автора, которая реализована в форме художественного целого. В таком контексте завершенность — не только “ценностная успокоенность” бытия в кругозоре автора-читателя, но и граница, полагающая предел ценностной напряженности героя. Во-вторых, Бахтин выдвинул концепцию смысловой “завершенности” как важнейшей структурной особенности любого жизненного высказывания; она сформулирована в работе “Проблема речевых жанров”. Оба новых момента в трактовке понятия З. х. позволили Бахтину сделать его краеугольным камнем созданной им теории *литературного жанра*.

Смысловая, а именно эстетическая, завершенность произведения противопоставляется его законченности или незаконченности, т. е. полноте или неполноте *текста*. Помимо известных фактов, подтверждающих обоснованность такого разграничения (формальная и как бы вынужденная незаконченность “Мертвых душ” или “Братьев Карамазовых”, не препятствующая их восприятию читателем в качестве эстетически целостных художественных явлений; сознательная незаконченность, создающая особый художественный эффект, так называемый эффект *нон-финито*), при этом имеется в виду принципиальное значение границы между мирами автора и героя для понимания самой сущности художественного произведения, т. е. природы эстетического.

Форма художественного целого создается, по Бахтину, встречей смысловых направленностей героя и автора. С одной стороны, герой стремится осуществить свою жизненную задачу, придать себе и своей судьбе некий единый смысл. С другой — и автор-творец, создавая форму героя и его мира, “отвечает” действительностью этой формы на их возможный реально-жизненный смысл. Форме “нужна внеэстетическая весомость содержания”, чтобы она (форма) осуществила свои эстетические функции (ВЛЭ, 34). Однако эстетическое по своей природе связано с авторской “вне-находимостью” и реализацией “внежизненно-активного” отношения к герою. Эстетическая оценка, воплощенная в форме целого или в способе завершения, исходит из действительности, в которой героя и его жизни “нет для них самих”, т. е. они есть лишь для Другого. Это означает, что герой не может знать и видеть себя как героя: для себя самого он — реальное лицо, а не создание чьего-то воображения и творческих усилий. Реальный человек, желая изобразить себя и свою жизнь в качестве автора-творца, должен отрешиться от собственных жизненных задач и увидеть свою активность (познавательную и этическую) как активность другого человека — героя (по отношению к которому он-прежний становится всего лишь прототипом).

В новой трактовке завершение оказалось одним из трех аспектов жанровой структуры литературного произведения и, видимо, важнейшим из них. Именно он — центральная проблема бахтинской теории романа, согласно которой этот жанр характеризуют “незавершенная современность” и образ человека, не совпадающего со своей судьбой и жизнен-

ной ролью, а также “безысходный” диалог (ВЛЭ, 451, 455, 463—474, 476—481 и др.). Все эти особенности романа не отменяют, однако, существования “эстетически обработанной границы” между ним и миром читателя (иначе жанр не был бы фактом искусства), хотя в данном случае эта граница создается не памятью, а вымыслом и “художественно намеренным выбором” автора-творца и, соответственно, “ответом” читателя на этот выбор.

Лит.: Аристотель и античная литература. М., 1978; Шиллер Ф. О трагическом искусстве // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1957; Гете И.-В. Примечание к “Поэтике” Аристотеля // Гете И.-В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1980; Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1987; Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 79—88; Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1965.

Прозаическое иносказание — особый тип художественного образа, предмет которого — говорящий человек и его слово и который по своей природе и функциям аналогичен и вместе с тем прямо противоположен символу.

В качестве термина, подвергнутого специальной рефлексии, “П. и.” присутствует в работе “Формы времени и хронотопа в романе”, где с его помощью обозначен один из аспектов проблемы “мировых образов плута, шута и дурака” и их функций в романе: «Наконец, особую трудность представляет проблема того прозаического иносказания, если угодно, той прозаической метафоры (хотя она совсем не похожа на поэтическую), которую они <упомянутые образы. — Н.Т.> принесли в литературу и для которой нет даже адекватного термина (“пародия”, “шутка”, “юмор”, “ирония”, “гротеск”, “шарж” и т. п. — только узкословесные разновидности и оттенки ее). Ведь дело идет об иносказательном бытии всего человека вплоть до его мировоззрения, отнюдь не совпадающем с игрой роли актером (хотя и есть точка соприкосновения). Такие слова, как “шутовство”, “кривляние”, “юродство”, “чудачество”, получили специфическое и узкое бытовое значение. Поэтому великие представители этого прозаического иносказания создавали ему свои термины (от имен своих героев): “пантагрюэлизм”, “шендеизм» (ВЛЭ, 315). Из приведенной цитаты видно, что предложен-

ный новый термин Бахтин относит одновременно к типу героя (его поведению) и к его слову, изображенным в романе (и — шире — в художественной прозе): поэтому-то он и отводит известные обозначения “узкословесных разновидностей и оттенков” “прозаической метафоры”, с одной стороны, и “узко-бытовые” обозначения типического поведения человека, с другой.

Целый ряд синонимов “П. и.”, существующих в текстах Бахтина (известно его признание о склонности создавать ряд синонимических обозначений одного понятия), отличается от этого термина соотносительностью лишь с одной из сторон единого образа “говорящего человека”. Преобладают указания на специфические речевые особенности “прозаической художественности” (ВЛЭ, 89), “художественно-прозаического образа” или “образа романной прозы” (ВЛЭ, 91), которые более или менее явно связаны с понятием “иносказания”: “Прозаик <...> и о своем пытается сказать на чужом языке” (ВЛЭ, 100), “преломленное (непрямое) выражение” авторских интенций и оценок (ВЛЭ, 105), «“непрямое говорение” — не на языке, а через язык, через чужую языковую среду, а следовательно, и преломление авторских интенций» (ВЛЭ, 127), “модус не прямого, оговорочного, дистанцированного пользования языками” (ВЛЭ, 137), “непрямое, оговорочное, преломленное говорение” (ВЛЭ, 140), “модус непрямого, оговорочного говорения” (ВЛЭ, 226), “оговорочная интонация” (ВЛЭ, 227). Реже встречаются такие синонимы “П. и.”, которые соотносены с романным образом человека: таков ряд определений “иносказательности” фигур плута, шута и дурака: “самое бытие этих фигур имеет не прямое, а **переносное значение**” (ВЛЭ, 309), “не-прямое, переносное значение всего образа человека, сплошная иносказательность его”, “Здесь человек находится в состоянии иносказания. Для романа это **состояние иносказания** имеет громадное формообразующее значение” (ВЛЭ, 311), “и **внутренний человек** <...> мог быть раскрыт только с помощью образов плута, шута и дурака, так как адекватной прямой (не иносказательной с точки зрения практической жизни) жизненной формы для него найти не могли” (ВЛЭ, 313).

В качестве речевой структуры Бахтин последовательно противопоставляет П. и. поэтическому образу. При этом в

противоположном ряду на правах синонимов оказываются понятия “троп”, “метафора” и “символ”: в поэзии “повсюду только одно лицо — языковое лицо автора, ответственного за каждое слово как за свое <...> движение поэтического символа (например, развертывание метафоры) предполагает именно единство языка, непосредственно соотнесенного со своим предметом”; “Прозаик <...> говорит не на данном языке <...> а как бы через язык, несколько оплотненный, объективизированный, отодвинутый от уст” (ВЛЭ, 110—112); “двуголосое прозаическое слово — двусмысленно. Но и поэтическое слово в узком смысле — двусмысленно и многосмысленно. В этом его основное отличие от слова-понятия, слова-термина. Поэтическое слово — троп, требующий отчетливого ощущения в нем двух смыслов.

Но как ни понимать взаимоотношение смыслов в поэтическом символе (тропе), — это взаимоотношение, во всяком случае, не диалогического рода, и никогда и ни при каких условиях нельзя себе представить троп (например, метафору) развернутым в две реплики диалога, то есть оба смысла разделенными между двумя разными голосами. Поэтому-то двусмысленность (или многосмысленность) символа никогда не влечет за собой двуакцентности его <...>. Многосмысленность поэтического символа предполагает единство и себе тождественность голоса и его полное одиночество в своем слове <...> Чтобы понять различие поэтической двусмысленности и прозаической двуголосости, достаточно любой символ воспринять и проакцентировать иронически <...> поэтический символ, оставаясь, конечно, символом, одновременно переводится в прозаический план, становится двуголосым словом” (ВЛЭ, 140—142); “образы приведенной нами строфы <“Евгения Онегина” — Н.Т. >... подлинными художественно-прозаическими символами... а не поверхностная риторическая пародия или ирония” (ВЛЭ, 142). И наконец: “Если центральной проблемой теории поэзии является проблема поэтического символа, то центральной проблемой теории художественной прозы является проблема двуголосого, внутренне-диалогизованного слова во всех его многообразных типах и разновидностях” (ВЛЭ, 143).

Очевидно, что для Бахтина понятия “П. и.” и “двуголосости”, “внутренней диалогичности” также являются синонимами — там, где речь идет о словесной (речевой) стороне “художественно-прозаического образа”. Тем не менее

он предпочитал первый из названных вариантов определения специфики этого образа, пока не приходилось противопоставлять его образу поэтическому, т. е. символу (тропу, метафоре). Такую особенность терминологии можно объяснить следующим образом: именно в этом пункте идеи Бахтина прямо и непосредственно сталкиваются с многовековой научной традицией, своеобразным итогом которой явилось учение о словесном поэтическом образе Потебни. Для традиции, о которой идет речь, иносказательность — специфическое свойство именно поэзии. Следовательно, в контексте противопоставления двух типов словесного образа общее понятие “П. и.” нуждалось в конкретизации, т. е. в характеристике специфической структуры образа прозаического.

Возможность раздельной характеристики двух аспектов П. и. — образа человека и образа его слова — не отменяет у Бахтина их органической взаимосвязи как в истории прозаической художественности, так и в ее генезисе. Такова особенно характеристика образа Сократа и сократического диалога в ряде работ Бахтина. Объективно категория выражает своеобразие подхода ученого к проблеме художественной формы — на фоне разработки проблемы символа, например, в эстетике П.А. Флоренского.

Лит.: *Тамарченко Н.Д.* Формула “нераздельности-неслиянности” и судьбы научной поэтики в России // *Литературоведение на пороге XXI века.* М., 1998. С. 177—182.

СМЕХ — специфическая форма культуры: особая поведенческая, мимическая и словесная реакция на любые жизненные явления и ситуации; в ее основе — акт духовного преодоления разнообразных внешних и внутренних семиотических границ (игра различиями своего и чужого и смена связанных с ними точек зрения, по Жан-Полю). В частности, речь идет о нарушении разнообразных запретов. Антипод С. — серьезность, напротив, утверждает всевозможные нормы и запреты в качестве специфических свойств культуры и необходимых предпосылок ее существования. Взаимообусловленность этих противоположных установок выражает “двусмысленность” самого понятия границы как фундаментального признака культуры (ср.: *Лотман Ю.М.*

Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1999. С. 183).

В системе идей М.М. Бахтина (по мысли которого “культура существенно живет на границах”) С. — общенародное мировосприятие средневековья и Ренессанса, восходящее к мифу и ритуалу (ср.: ритуальный С.) и в дальнейшей истории культуры почти утраченное (ср. его термины “редуцированный С.”, “несмеющийся С.”). Поэтому в центре внимания ученого — именно С., но не категория комического, характерная для классической эстетики (*ее* антипод вовсе не “серьезное”, а *трагическое*) и охватывающая, по его мнению, лишь исторически поздние и разрозненные явления, которые не могли сохранить прежний подлинный смысл вне рамок единой народной смеховой культуры. Отсюда и предпочтение слова “смеховой”. Наоборот, с точки зрения классической эстетики, Бахтин создал “теорию комического”, одна из заслуг которой — “оправдание” той особой “области смешного, которая носит название грубой комик” (Мани Ю.В. Карнавал и его окрестности. С. 154).

В основе “смеховой” концепции мира — идеи “народного (или родового) тела” и “веселого телесного избытка”, избытка плодородия и роста. Она выражается в системе образов “гротескного реализма”, т. е. образов “неготового тела” с характерным акцентированием “телесного низа”, в разнородных “словесных смеховых произведениях” (в частности, в пародиях), а также во множестве проникнутых этой образностью неофициальных форм праздничного публичного поведения и высказывания (карнавальное действо, народный театр, фамильярно-площадной жест и слово). Все эти формы — обрядово-зрелищные, словесно-смеховые и, наконец, формы и жанры фамильярно-площадной речи — образуют в своей совокупности “карнавальную культуру”. Специфические черты средневекового и ренессансного С., таким образом, — всенародность и праздничность как универсальность и даже космичность, отсутствие разделения на субъект и объект осмеяния (С. направлен на самих смеющихся, в карнавале “нет рампы”), амбивалентность — одновременно умерщвляющий и возрождающий характер (С. “хоронит”, но могила отождествляется с рождающим лоном, осмеяние приобщает к бессмертному “родовому телу”).

По Бахтину, средневековый С., будучи проявлением мифологического субстрата народной культуры (и в первую очередь — атрибутом идеи-образа “родового тела”), в то же время воплощает особую — критическую и вместе с тем возрождающую, обновляющую — реакцию этой культуры на исторически сложившуюся “отвлеченную духовность” (т. е. на определенную тенденцию культуры христианской). Многовековая стабильность средневековой культуры и особенно ее кратковременный высший расцвет в эпоху Ренессанса были связаны для Бахтина с ролью смеха в обеспечении ее равновесия и целостности. Этот аспект концепции ученого связан с общеевропейским кризисом христианской этики рубежа XIX—XX вв., отразившимся в книгах Ф. Ницше “Антихристианин” (1888, опубликовано в 1906) и В.В. Розанова “Темный лик” и “Люди лунного света” (1911—1913), а также в ряде работ З. Фрейда, из которых непосредственно с проблемой смеха связано исследование “Остроумие в его отношении к бессознательному” (1905, рус. пер. — 1925).

Идеи Бахтина о стабилизирующей роли С. в средневековой культуре получили продолжение в исследованиях Д.С. Лихачева, А.М. Панченко и других, где показано, что средневековый, в частности древнерусский С., будучи направлен в первую очередь на самих смеющихся (или являясь, по М.И. Стеблин-Каменскому, вообще “не-направленным”), вполне уживается поэтому с положительным отношением к высшим религиозным ценностям.

Лит.: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; Пропп В.Я. Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне) // Пропп В.Я. Фольклор и действительность: Избр. ст. М., 1976; Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976; Стеблин-Каменский М.И. Апология смеха // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978; Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981; Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в древней Руси. Л., 1984; Пинский Л.Е. Комическое // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М., 1989; Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Фрейд З. “Я” и “Оно”: Труды разных лет: В 2 т. Т. 2. Тбилиси, 1991; Тмарченко Н.Д. М. Бахтин и В. Розанов (идея “родового тела” и кризис христианской этики на рубеже XIX — XX вв.) // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. Манн Ю. Карнавал и его окрестности // Вопр. литературы. Вып. 1. 1995. С. 154—182.

Стилистическая трехмерность — речевая структура или “речевое целое” романа, которое характеризуется сочетанием преобладающего в этом жанре “двуголосого слова” и вообще диалогического взаимоосвещения различных языков и речевых манер с “отодвинутостью от авторских уст” всей этой структуры: как любого элемента “языка” романа, так и любой из *двух его плоскостей* — изображающей речи или речи изображенной. Соотношение последних с авторским “интенциональным центром” и образует *третью плоскость*.

Термин находим прежде всего в статье “Эпос и роман” (ВЛЭ, 454), а также — в несколько измененном виде (“прозаическая трехмерность”) — в работе “Слово в романе” (ВЛЭ, 129). Наиболее развернутая и конкретизированная характеристика обозначаемой термином речевой структуры дана в статье “Из предыстории романного слова” (имеется в виду “Евгений Онегин”), хотя сам термин здесь и отсутствует: “Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоскостей. <...> Автора (как творца романного целого) нельзя найти ни в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей. И различные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра” (ВЛЭ, 415—416).

Понятие “С. т.” связано в первую очередь с бахтинской типологией прозаического слова (ППД, 1963, 249—253, 266—267): два противоположных типа — **прямое** авторское слово и слово **объектное** — образуют соответственно плоскости стилистической структуры, характерные для эпики как таковой (ср. первые две главы части третьей в МФЯ). Третий тип — “**двуголосые слова**” — специфичен именно для романной прозы: при его господстве в речевом целом произведения границы между первыми двумя типами размываются (МФЯ, 1993, 131—132). Слова этого типа и создают третью плоскость стилистической структуры. Именно поэтому Бахтин говорит о “С. т.” исключительно по отношению к роману. В то же время двуголосые слова — возможные носители принципа *внутренней диалогичности*: “Эта внутренняя диалогизация, связанная с понижением объектности в разнонаправленных словах третьего типа, не есть, конечно, какая-нибудь новая разновидность этого типа. Это есть лишь тенденция, присущая всем явлениям данного типа

(при условии разнонаправленности). В своем пределе эта тенденция приводит к распадению двуголосого слова на два вполне обособленных самостоятельных голоса. Другая же тенденция, присущая однонаправленным словам, при понижении объектности чужого слова в пределе приводит к полному слиянию голосов и, следовательно, к одноголосому слову первого типа. Между этими двумя пределами движутся все явления третьего типа” (ППД, 1963, 265). Итак, степень внутренней диалогизации в словах третьего типа может быть различной. Отсюда и возможность различных дистанций по отношению к “авторскому центру” (более подробно об этом см: ВЛЭ, 111—112).

По-видимому, соотношение названных Бахтиным противоположных тенденций характеризует уже *архитектоническую форму* диалога автора и героя. Поэтому правомерно рассматривать термин “внутренняя диалогичность” в качестве синонима С. т. лишь в том случае, когда противопоставление поэзии и прозы затрагивает не только речевые структуры, но и связанный с ними эстетический объект: «В большинстве поэтических жанров <...> внутренняя диалогичность слова художественно не используется, она не входит в “эстетический объект” произведения <...>. В романе же внутренняя диалогичность становится одним из существеннейших моментов прозаического стиля и подвергается здесь специфической художественной обработке» (ВЛЭ, 97).

В исторической поэтике с понятием “С. т.” связано разграничение двух стилистических линий развития европейского романа: трехмерна лишь структура романов второй линии. Для романов первой линии характерен минимум внутренней диалогичности; ее недостаток компенсируется здесь соотносительностью речевой структуры с фоном речевого вне произведения (ВЛЭ, 186).

Наконец, нельзя не обратить внимания на сходство между определениями, с одной стороны, стилистической организации романа, а с другой — литературного жанра как такового у Бахтина. В обоих случаях речь идет о “трехмерности”. По-видимому, с точки зрения ученого, уникальность стилистики романа заключается и в том, что, являясь лишь одним из аспектов или “параметров” жанра, она в то же время непосредственно воспроизводит все три определяющие структурные особенности этого “типического целого художественного высказывания”.

Лит.: Тмарченко Н.Д. "Внутренняя диалогичность" слова и типология романа в работах М.М. Бахтина // М.М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук. Витебск, 1994. С. 102—109.

ХРОНОТОП (греч.; букв. — "времяпространство") — термин, введенный в поэтику М.М. Бахтиным для обозначения "существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе" (ВЛЭ, 234).

Мысль о том, что специфика предмета словесного художественного изображения (действия, протекающие во времени) связана с временной последовательностью самого высказывания, была сформулирована еще Г.Э. Лессингом (ВЛЭ, 399—400). Учитывает Бахтин и трактовку пространства и времени как форм познания в эстетике И. Канта (ВЛЭ, 235), а также характерные для науки XX в. идеи неразрывности этих форм в природе (что и выразилось в использовании термина "X." теорией относительности и биологией) и в самом языке (ссылка на "Философию символических форм" Э. Кассирера) (ВЛЭ, 235, 399). По мнению Бахтина, "в литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории" (ВЛЭ, 235). Наглядным примером может служить жанр исторического романа: с одной стороны, здесь очевидно, что "приметы времени раскрываются в пространстве", поскольку об определенной исторической эпохе говорят вид зданий и улиц, костюмы, этикет и т. д.; с другой — соответствующие детали приобретают историческую значимость именно с точки зрения иной эпохи, т. е. "пространство осмысливается и измеряется временем". Основа возникающего таким образом "пересечения рядов и слияния примет" — система ценностей, существующих в кругозоре героя и читателя.

Литературный X. варьируется в зависимости от рода и жанра. Сращение пространственно-временного и ценностного присуще изображающему слову поэзии. Для романной прозы, напротив, характерно сочетание пространственно-временных образов с разными "системами отсчета" в связи с различием точек зрения и кругозоров

персонажей, а также их “языков”. Другой аспект — традиционность форм Х., наследуемых литературой от фольклора и мифа.

Исследование художественного пространства-времени оказалось одной из отличительных черт литературоведения XX в., что обусловлено как произошедшими в начале и первой половине столетия изменениями в общенаучной картине мира, так и одновременным перемещением центра внимания наук об искусстве с исторического процесса на феномен произведения. На этом фоне комплекс идей Бахтина, сформировавшийся в 1920 — 1930 гг., выделяется своей причастностью не только к этим переменам в науке, но — в не меньшей степени — и к религиозно-философской мысли эпохи (ср., например, анализ переживания времени в связи с противопоставлением человеческого мира сфере Безусловного в полемике Е.Н. Трубецкого с Вл. Соловьевым).

Отсюда в его концепции, во-первых, изначальная органическая связь категории Х. с проблемой границ между действительностями автора-творца и героя, а вместе с тем — с понятием точки зрения (пространственная и временная “формы героя” и “теория кругозора и окружения” в исследовании “Автор и герой в эстетической деятельности”); во-вторых, выявление ценностной природы пространственно-временных образов в искусстве; в-третьих, анализ мира героев в единстве пространственных и временных его аспектов (как у П.А. Флоренского и А.М. Пятигорского), а не в их раздельности (как в исследованиях на аналогичные темы Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова). В результате формы художественного времени и пространства рассматриваются Бахтиным в тесной связи с проблемой жанра, в первую очередь — романа.

Лит.: *Лихачев Д.С.* Внутренний мир художественного произведения // *Вопр. литературы.* 1968. № 8; *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Топоров В.Н.* Пространство и текст // *Текст: семантика и структура.* М., 1983; *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988; *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993; *Пятигорский А.М.* Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа. М., 1996.

- ¹ См. об этом: *Тамарченко Н.Д.* Эпос и драма как формы времени (К проблеме рода и жанра в поэтике Гегеля) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1994. № 1.
- ² *Иванов Вяч.* Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Тр. по знаковым системам VI. Тарту, 1973. С. 5—44.
- ³ Соотношение идей Бахтина и формалистов, конечно же, требует “детального сопоставительного анализа” (*Коровашко А.В.* М.М. Бахтин и формальная школа в оценке отечественного литературоведения (70—90-е гг.) // Вестн. Нижегород. ун-та. Филология. 1990. Вып. 1. С. 134); об этом со всей очевидностью свидетельствуют такие суждения автора цитируемой статьи, как: “Объектом своей (до сих пор еще не подвергнутой проверке на прочность) критики Бахтин в основном избирает теоретические и программные декларации формализма” (Там же, с. 129). Для человека, даже и не анализировавшего детально, а просто внимательно читавшего “Формальный метод в литературоведении”, такой странный вывод вряд ли был бы возможен.
- ⁴ *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 10. Далее при ссылках на это издание — ВЛЭ, с указанием страниц в тексте, в скобках после цитаты.
- ⁵ *Медведев П.Н. (М.М. Бахтин).* Формальный метод в литературоведении / Коммент. В. Махлина. М., 1993. С. 67. Далее при ссылках — ФМЛ, с указанием страниц в скобках после цитаты.
- ⁶ Одной из первых роль этого принципиального различия двух эстетик для Бахтина оценила О. Седакова: «М.М. Бахтин на полпоколения “старше” формалистов. Они — теоретики времен футуризма, он — мыслитель конца символизма» (*Седакова Ольга.* М.М. Бахтин — еще с одной стороны (к тезисам М.Л. Гаспарова) // Новый круг (Киев). 1992. № 1. С. 116).
- ⁷ *Гоготишвили Л.А.* Варианты и инварианты М.М. Бахтина // Вопр. философии. 1992. № 1. С. 115—116.
- ⁸ И в таком плане вопрос уже ставился — в статье Н.К. Бонцкой “Эстетика М. Бахтина как логика формы” (*Бахтинология: Исследования, переводы, публикации.* СПб., 1995. С. 51—60).

- ⁹ *Гаспаров М.Л.* Бахтин в русской культуре 20-го века // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 11—114. (За прошедшие годы статья неоднократно перепечатывалась в различных изданиях).
- ¹⁰ *Осовский О.Е.* Человек. Слово. Роман. Саранск, 1993. С. 72.
- ¹¹ *См.: Богатырева Е.А.* Драмы диалогизма: М.М. Бахтин и художественная культура XX века. М., 1996. С. 67, 86—87, 102, 126.
- ¹² Именно этого недостает, на наш взгляд, упомянутой работе Н.К. Бонецкой. Сопоставляя концепции “формы” в ранних исследованиях Бахтина и в книге о Достоевском, автор этого исследования не анализирует само понятие “полифонический роман” как определение типа жанровой формы, оставаясь в пределах общеэстетической трактовки “формы”. Но без такого анализа никак нельзя уверенно утверждать, что, по Бахтину, “роман Достоевского, являющийся самой жизнью, выходит за пределы литературы...” (*Бонецкая Н.К.* Эстетика М. Бахтина как логика формы. С. 56).
- ¹³ Ср. подход к проблеме системности “ведущих идей” научного творчества Бахтина в кн.: *Żyłko В. Michaił Bachtin.* Gdańsk, 1994.
- ¹⁴ Ср.: *Садецкий А.* Диалогическое становление (Слово Бахтина в оригинале и в переводе: проблемы дискурсивной аксиологии) // Бахтинский тезаурус. М., 1997. С. 17—132.
- ¹⁵ *См.: Тамарченко Н.Д.* Поэтика Бахтина: уроки бахтинологии // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1996. № 1. Обоснованию такого подхода к предмету посвящена значительная часть материалов “Бахтинского тезауруса” (М., 1997).
- ¹⁶ *Шульц С.А.* Проблема целостности научного творчества М.М. Бахтина и идея ответственности // Филол. вестн. Рост. гос. ун.-та. 1998. № 2. С. 13. Постановка проблемы научного языка Бахтина в упомянутых выше работах здесь совершенно не учтена.
- ¹⁷ *См.: Шульц С.А.* Указ. соч. С. 16.
- ¹⁸ *Гоготишвили Л.А.* Указ. соч. С. 121.
- ¹⁹ Характеристика этой тенденции, к сожалению, господствующей в современных работах о Бахтине, — главная тема упомянутой нашей статьи «Поэтика Бахтина: уроки “бахтинологии”».
- ²⁰ Все шрифтовые выделения в цитатах, помимо специально оговоренных случаев, принадлежат цитируемым авторам.
- ²¹ Поразительна близость к обсуждаемым положениям Бахтина размышлений Романа Ингардена о восприятии «куска мрамора, называемого “Венера Милосская”», в статье “О различном познании литературного произведения” (написанной, по-видимому, в 1936 г.). *См.: Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 118—122. Ср.: *Żyłko В. Michaił Bachtin.* S. 174—175.
- ²² *См. специальное исследование: Фуксон Л.Ю.* Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово, 1999.
- ²³ Бахтин под маской. Вып. 5 (1). Статья круга Бахтина. М., 1996. С. 63—65.
- ²⁴ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 62, 82. Далее при ссылках — ЭСТ, с указанием страниц в скобках, в тексте.

- ²⁵ *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1996. С. 469—471, 476, 484.
- ²⁶ Эта идея вполне определенно выразилась в сопоставлении Бахтиным основных исторических типов европейского романа. См. фрагменты “К исторической типологии романа” и “Постановка проблемы романа воспитания” (ЭСТ, 200—201 и др.).
- ²⁷ *Лосев А.Ф.* Диалектика творческого акта // Контекст — 1981. М., 1982.
- ²⁸ *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 248—249, 266—267. Далее — ППД с указанием страниц в тексте статьи.
- ²⁹ См. об этом: *Тюпа В.И.* Модусы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс. 1998. № 5/6. С. 163—173.
- ³⁰ Нам уже приходилось отмечать, что в существовавших до недавнего времени специальных исследованиях, посвященных созданной Бахтиным концепции литературного жанра, отсутствовали какие-либо комментарии к термину “трехмерное конструктивное целое” или к методу сопоставления структур романа и эпоса. См.: *Тамарченко Н.Д.* М.М. Бахтин и А.Н. Веселовский (Методология исторической поэтики) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 4. С. 36. В последнее время интерес к бахтинской концепции жанра (в сопоставлении с идеями его предшественников и современников) заметно усилился. См., например: *Шайтанов И.О.* Проблемы жанровой поэтики // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998. С. 47—52; *Тиханов Г.* Формалисты и Бахтин: К вопросу о преемственности в русском литературоведении // Там же. С. 64—69; *Пискунова С.И.* Философско-эстетическое наследие Бахтина в свете исторической поэтики // Там же. С. 84—90. Однако невнимание к специальной терминологии Бахтина и используемой им методике анализа жанра остается неизменным.
- ³¹ Показательно исключение, которое делает для исторического романа из общих структурных принципов этого жанра, хотя и по несколько иному поводу, например, В.В. Кожин. См.: *Кожин В.* Роман // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 328—331.
- ³² См. об этом: *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 185.
- ³³ См.: *Фрейдберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра / Подготовка текста и общ. ред. Н.В. Брагинской. М., 1997. С. 223—229, 232—239; *Гринцер П.А.* Древнеиндийский эпос. М., 1974. С. 246—279.
- ³⁴ См. специальное исследование: *Бройтман С.Н.* “Диалог” и “монолог” — становление категорий // Бахтинский тезаурус. 1997. С. 156—161.
- ³⁵ Ср.: *Тамарченко Н.Д.* “Внутренняя диалогичность” слова и типология романа в работах М.М. Бахтина // М.М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук. Витебск, 1994. С. 102—109.
- ³⁶ *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 6—7. Далее при ссылках на это издание — ТФР, с указанием страниц в скобках после цитаты.
- ³⁷ О влиянии Канта на работы Бахтина 1920-х годов существует специальная статья: *Holquist M., Klark K.* The influence of Kant in the early work of Bakhtin // Literary theory and criticism / Ed. by Strella P. Berlin; Fr. a. M.; N. J., 1985. Vol. 1. P. 299—313.

- ³⁸ В единственной известной мне специальной работе о Бахтине и Андрее Белом указано, между прочим, и на “пионерские попытки” второго автора “связать символизм с философией Канта”, но статья “Эмблематика смысла” при этом даже не называется. См.: *Бабич В.В.* К истории “символического движения”: Андрей Белый и М. Бахтин // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995. № 2. С. 20.
- ³⁹ Культурология. XX век: Антология. М., 1995. С. 59, 63. Стоит ли специально подчеркивать, что мы имеем в виду актуальность этой публикации, но отнюдь не сам по себе факт перевода, в котором Бахтин, разумеется, не нуждался?
- ⁴⁰ *Белый А.* Символизм: Книга статей. М.: Мусaget, 1910. С. 79.
- ⁴¹ *Кант И.* Критика способности суждения. М., 1994. С. 38, 47.
- ⁴² *Белый А.* Указ. соч. С. 80.
- ⁴³ Там же. С. 45, 46.
- ⁴⁴ О теологическом подтексте концепции эстетического у Канта см.: *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 106.
- ⁴⁵ *Кант И.* Указ. соч. С. 179—180.
- ⁴⁶ Там же. С. 180.
- ⁴⁷ «Итак, “гений” Канта — попросту субъект творчества, автор произведений изящного искусства», — пишет современный исследователь (*Ас-мус В.Ф.* Немецкая эстетика XVIII века. М., 1957. С. 236).
- ⁴⁸ *Кант И.* Указ. соч. С. 184—186, 102.
- ⁴⁹ Там же. С. 102—104.
- ⁵⁰ Там же. С. 102—105.
- ⁵¹ Культурология. XX век: Антология. С. 62.
- ⁵² *Белый А.* Символизм. С. 72.
- ⁵³ *Кант И.* Указ. соч. С. 65.
- ⁵⁴ Там же. С. 102.
- ⁵⁵ Культурология. XX век: Антология. С. 63.
- ⁵⁶ *Белый А.* Символизм. С. 58.
- ⁵⁷ Там же. С. 78.
- ⁵⁸ Там же. С. 63—64.
- ⁵⁹ Там же. С. 67.
- ⁶⁰ Культурология. XX век: Антология. С. 67.
- ⁶¹ *Белый А.* Указ. соч. С. 67.
- ⁶² Замечательная, с этой точки зрения, формула Андрея Белого, согласно которой художник-символист “сам себе форма; его задача — чеканить себя”, глубоко прокомментирована — в соотнесении с эстетикой Бахтина — С.Н. Бройтманом (см.: *Бройтман С.Н.* Из словаря “Русский символизм” // Дискурс. 1998. № 7. С. 95).
- ⁶³ *Белый А.* Указ. соч. С. 82.
- ⁶⁴ Ср.: *Бройтман С.Н.* Указ. соч. С. 97.
- ⁶⁵ Отметим, что у Канта в этой идее содержится скрытая отсылка к теологически понятой гармонии природы. См. об этом: *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 106—107.
- ⁶⁶ *Белый А.* Указ. соч. С. 80.

- ⁶⁷ Бахтин М.М. Работы 20-х годов. Киев, 1994. С. 42.
- ⁶⁸ Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 114—115. Далее — АПВ с указанием страниц в скобках.
- ⁶⁹ Вельфлин Генрих. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 15—19.
- ⁷⁰ О популярности противопоставления русского формализма западноевропейскому — в связи с характерным для последнего различением формы внутренней (“композиции”) и внешней (“техники”) свидетельствует статья: Шор Р.О. Формальный метод на Западе // *Ars poetica*: Сб. ст. / Под ред. М.А. Петровского. М., 1927. С. 127—143.
- ⁷¹ Белый А. Символизм. М., 1910. С. 175—176.
- ⁷² Там же. С. 176—177.
- ⁷³ См.: Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. М., 1927. С. 17, 35, 87, 89.
- ⁷⁴ См. об этом в нашей статье: Эпос и драма как формы времени (К проблеме рода и жанра в поэтике Гегеля). С. 11—12.
- ⁷⁵ Трубецкой Е.Н. Избранное. М., 1995. С. 94.
- ⁷⁶ Там же. С. 99—101, 111—112, 139—144 и др.
- ⁷⁷ Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев, 1994. С. 14. Далее при ссылках на это издание двух редакций книги (1929 и 1963 гг.) в скобках после цитаты указываются ее название (ПТ—ПД) и страницы.
- ⁷⁸ См.: Гройс Б. Проблема авторства у Бахтина и русская философская традиция // *Russian Literature*. XXVI-II (1959). P. 117—118, 124—125; Исупов К.Г. От эстетики жизни к эстетике истории (Традиции русской философии у М.М. Бахтина) // М.М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 68—82; Бородич В.М. М.М. Бахтин и русская религиозная философия // Бахтинские чтения-1. Витебск, 1996. С. 33—38.
- ⁷⁹ См.: Боневская Н.К. М.М. Бахтин и традиции русской философии // Начало: Сб. работ молодых ученых. Вып. 2. М., 1992. С. 9, 23. Ср. суждение о Е.Н. Трубецком Н.А. Бердяева в “Русской идее”: “Он очень критически относится к софиологическому направлению о. П. Флоренского и С. Булгакова, видит в нем уклон к пантеизму” (цит. по: О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 259). Ср. также: «Трубецкой, принимая проблему “Софии”, отвергает, однако, софиологию Вл. Соловьёва и о. Сергия Булгакова за пантеистическое смешение Абсолюта и сущности мира» (Зеньковский В.В. История русской философии: В 2 т. Т. II. Ч. 2. Л., 1991. С. 110) и “...Е.Н. Трубецкой наибольшей частью даже не соловьевец, но активный и часто непобедимый его противник” (Лосев А.Ф. Владимир Соловьёв и его время. М., 1990. С. 579).
- ⁸⁰ Соловьёв В.С. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 81, 82—83. “Чтения о Богочеловечестве” далее везде цитируются по этому изданию с указанием в скобках названия (ЧБ) и страниц книги.

- ⁸¹ Трубецкой Е.Н. Т. 2. Миросозерцание Вл. Соловьева. М., 1995. С. 259. При дальнейших ссылках на эту книгу — МС с указанием страниц в скобках после цитаты.
- ⁸² Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 26. Далее ссылки на работу “К философии поступка” даются указанием названия (ФП) и страниц этого издания в тексте.
- ⁸³ Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. М., 1995. С. 90. В дальнейшем трактат цитируется по этому изданию. Название (СЖ) и страницы указываются в тексте, в скобках.
- ⁸⁴ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1987. С. 407, 410. Далее все произведения Вяч. Иванова цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.
- ⁸⁵ См.: *Игэта С.* Иванов — Пумпянский — Бахтин // *Comparative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures*. Tokyo, 1988. P. 81—91; *Магомедова Д.М.* Полифония // *Бахтинский тезаурус*. М., 1997. С. 164—174. См. также: *Котрелев Н.В.* К проблеме диалогического персонажа (М.М. Бахтин и Вяч. Иванов) // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1996. С. 203.
- ⁸⁶ По мнению Г.С. Морсона, Бахтин “согласился на переиздание книги о Достоевском, дополнив ее материалом из других работ, не вполне здесь уместным, опасаясь, видимо, что другой возможности не будет” (*Морсон Г.С.* Бахтин и наше настоящее / Пер. В. Махлина и О. Осовского // *Бахтинский сборник*. Вып. 2. М., 1992. С. 7).
- ⁸⁷ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 79.
- ⁸⁸ Ср. неоправданное отождествление идей Бахтина с “дионисийством” Вяч. Иванова в кн.: *Эткинд А.* Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996. С. 244—246.
- ⁸⁹ Связь статьи о Достоевском с этим произведением Ницше далеко не очевидна; она не отмечена, например, в специальной монографии: *Клюс Э.* Ницше в России. Революция морального сознания / Пер. с англ. Л.В. Харченко. СПб., 1999.
- ⁹⁰ *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Пер. Г.А. Рачинского // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 110—111. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках после цитаты.
- ⁹¹ Например, в том разделе книги Эдит Клюс “Ницше в России”, где анализируется “миф Христа-Диониса” у Вяч. Иванова и говорится о воздействии “Рождения трагедии” (наряду с идеями Вл. Соловьева) на ивановскую концепцию любви, статья о романах Достоевского не упоминается вовсе (см.: *Клюс Э.* Ницше в России. С. 135—140). Наоборот, в специальной (и в значительной мере итоговой) работе В.А. Келдыша “Вячеслав Иванов и Достоевский” рассматривается ряд основных идей интересующей нас статьи, но ничего не сказано ни о достаточно редком сближении в ней жанров романа и трагедии, ни о возможных источниках идеи этого сближения (см.: *Иванов Вяч.* Материалы и исследования. М., 1996. С. 247—261). В данном случае это оправдано, поскольку проблема “ро-

- мана-трагедии”, по Иванову, значительно шире вопроса о своеобразии романов Достоевского. Иное дело — та часть большой работы И.Н. Фридмана, посвященной учению Вяч. Иванова о трагедии, которая называется “Трагическая муза романов Достоевского”: то, что здесь речь не идет ни о взаимоотношении жанров трагедии и романа, по Вяч. Иванову, ни о концепции этих жанров у Ницше, выглядит труднообъяснимым (см.: *Фридман И.Н. Щит Персея и зеркало Диониса: учение Вяч. Иванова о трагедии* // Иванов Вяч. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 269—279).
- ⁹² См.: *Гройс Б. Проблема авторства у Бахтина и русская философская традиция* // *Russian Literature*. XXVI-II (1959). P. 120—121.
- ⁹³ *Иванов Вяч. Собр. соч.* Т. II. Брюссель, 1974. С. 190. Далее при ссылках на это издание том и страницы указываются в тексте (соответственно римскими и арабскими цифрами).
- ⁹⁴ См. об этом: *Гюнтер Х. М. Бахтин и “Рождение трагедии” Ф. Ницше* // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1992. № 1. С. 30.
- ⁹⁵ Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998. № 4. С. 5—6.
- ⁹⁶ *Яусс Г.-Р. К проблеме диалогического понимания* // *Бахтинский сборник*. Вып. 3 / Отв. ред. В.Л. Махлин. М., 1997. С. 191.
- ⁹⁷ *Jauss H.R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Fr. a. M., 1991. S. 88, 166.
- ⁹⁸ См.: *Гюнтер Х.* Указ. соч. С. 29—30.
- ⁹⁹ Ср.: *Мани Ю.В. Карнавал и его окрестности* // *Вопр. литературы*. 1995. Вып. 1. С. 154—155.
- ¹⁰⁰ См.: *Пропп В.Я. Ритуальный смех в фольклоре* // *Пропп В.Я. Фольклор и действительность*. М., 1976.
- ¹⁰¹ См.: *Стеблин-Каменский М.И.* Миф. Л., 1976. С. 31—32.
- ¹⁰² *Флоренский П.А. Обратная перспектива* // *Флоренский П.А. Т. 2. У водоразделов мысли*. М., 1990. С. 50. Далее это сочинение цитируется везде по данному изданию с указанием первых букв названия (ОП) и страниц в скобках после цитаты.
- ¹⁰³ *Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в изобразительно-художественных произведениях*. М., 1993. С. 64—65. Далее при ссылках на это издание в скобках после цитаты указываются аббревиатура названия (АПВ) и страницы.
- ¹⁰⁴ В опубликованном указателе литературы о Бахтине на русском языке (*Бахтин М.М. Биобиблиографический указатель*. Саранск, 1989), а также в индексе имен специального сборника работ о Бахтине и теории культуры (*Bakhtin and cultural theory*. Manchester; N. Y., 1989) упоминания о Розанове отсутствуют.
- ¹⁰⁵ *Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры*. М., 1981. С. 274.
- ¹⁰⁶ См.: *Волошинов В.Н. (М.М. Бахтин). Фрейдизм* / Коммент. В. Махлина. М., 1993.
- ¹⁰⁷ См.: *Ницше Ф. Антихристианин* / Пер. А.В. Михайлова // *Сумерки богов*. М., 1990. С. 30 (“Преобладание чувств неудовольствия над чувствами удовольствия — причина воображаемой морали и религии”).

- ¹⁰⁸ Там же. С. 347.
- ¹⁰⁹ Розанов В.В. Люди лунного света. Метафизика христианства. 2-е изд. СПб., 1913; М., 1990. С. 79—81. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках после цитаты.
- ¹¹⁰ Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. М., 1925. С. 37.
- ¹¹¹ Фрейд З. Сновидения. Сексуальная жизнь человека: Избр. лекции. Алма-Ата, 1990. С. 20. Ср.: Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1913; Обнинск, 1992. С. 190, 212—222; Фромм Э. Забытый язык: Введение в науку понимания снов, сказок и мифов // Фромм Э. Душа человека. М., 1992.
- ¹¹² Ср.: Иванов Вяч. Вс. Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Тр. по знаковым системам. Вып. VI. Тарту, 1973.
- ¹¹³ Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. С. 88, 90.
- ¹¹⁴ Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992. С. 130—131.
- ¹¹⁵ Ср. определение “исходной интуиции” Розанова “в области антропологии” в кн.: Зеньковский В.В. История русской философии: В 2 т. Т. 1. Ч. 2. Париж, 1948; Л., 1991. С. 271.
- ¹¹⁶ Розанов В.В. Т. 1. Религия и культура. М., 1990. С. 420.
- ¹¹⁷ Там же. С. 210.
- ¹¹⁸ Обращенность карнавального и — шире — в целом средневекового смеха на самих смеющихся (об этом говорят и другие исследователи — см., например: Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в древней Руси. Л., 1984) совершенно не учтена в критической статье С.С. Аверинцева “Бахтин и русское отношение к смеху”, где названный ученый представлен, в сущности, антихристианином (по крайней мере, с православной точки зрения). См.: От мифа к литературе: Сб. в честь 75-летия Е.А. Мелетинского. М., 1993. С. 341—345). В то же время такая “обратная перспектива” не означает, на наш взгляд, “направленности смеха на сам смех” (ср.: Манн Ю.В. Указ. соч. С. 157). Такой “сам себя высмеивающий смех” (Р. Лахман) — в сущности, постмодернистский “карнавал в одиночку” — основан как раз на разрушении того тождества субъекта и объекта осмеяния и того отсутствия рампы, о которых говорит Бахтин.
- ¹¹⁹ Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. С. 133.
- ¹²⁰ Включены, во-первых, только статьи, написанные автором настоящего пособия, на момент завершения работы над его текстом; во-вторых, сюда не вошла наша статья “Роман”, опубликованная в первом выпуске “Бахтинского тезауруса” (М., 1997).

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ВВЕДЕНИЕ	8
Глава первая	
“ЭСТЕТИКА СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА”	
КАК СИСТЕМА ИДЕЙ И ПОНЯТИЙ	19
1. “Эстетическое” и “материально-словесное” в структуре произведения	22
2. Трехмерность жанровой структуры и взаимосвязь исследований о романе	37
3. Герой романа и судьбы жанра в свете философии культуры	50
Глава вторая	
ФИЛОСОФСКАЯ ЭСТЕТИКА И ФОРМАЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ	77
1. Ценностная структура произведения: Бахтин, Андрей Белый и Кант	77
2. “Композиция и архитектурника” или “композиция и конструкция”? (М.М. Бахтин и П.А. Флоренский)	88
Глава третья	
АВТОР И ГЕРОЙ В КОНТЕКСТЕ СПОРА О БОГОЧЕЛОВЕЧЕСТВЕ	99
1. Бог, человек и София в творчестве земного бытия	101
2. “Последнее целое”: эсхатологизм и диалог	107
Глава четвертая	
КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМЫ РОМАНА	113
1. Бахтин и проблема “роман и трагедия” у Вяч. Иванова и Ницше	113
2. “Театральный хронотоп” у Бахтина и Флоренского	131
3. Идея “родового тела”: М.М. Бахтин, В.В. Розанов и Зигмунд Фрейд	138

ПРИЛОЖЕНИЕ	148
1. Программа спецкурса	148
2. Из материалов к “Бахтинскому тезаурусу”	166
ПРИМЕЧАНИЯ	191

Тамарченко Н.Д.
Т 17 “Эстетика словесного творчества” М.М. Бахтина и
русская религиозная философия. М.: РГГУ, 2001. 200 с.

ISBN 5—7281—0380—4

Цель книги — выявить истоки, взаимосвязь и религиозно-философский подтекст ряда важнейших понятий эстетики и поэтики М.М. Бахтина. Речь идет о трактовке художественной формы как границы, создаваемой взаимным творческим самоопределением автора и героя, а также о “внежизненности” положения автора по отношению к жизни героя; об эстетическом объекте как системе ценностей, о противопоставлении “композиции” и “архитектоники”, о концепциях “театральной действительности” и “родового тела”. Этот комплекс понятий соотносится в книге с идеями Вл. С. Соловьева, В.В. Розанова, Е.Н. Трубецкого, П.А. Флоренского, Андрея Белого.

Для студентов, преподавателей и специалистов в области филологии.

Научное издание

Тамарченко Натан Давидович

**“ЭСТЕТИКА СЛОВЕСНОГО
ТВОРЧЕСТВА” БАХТИНА
И РУССКАЯ РЕЛИГИОЗНАЯ
ФИЛОСОФИЯ**

Редактор

Т.Ю. Журавлева

Художественный редактор

В.В. Сурков

Корректор

А.И. Сорнева

Технический редактор

Е.П. Артюшкина

Компьютерная верстка

Е.И. Спиридонова

ЛР № 020219, выд. 25.09.96.
Налоговая льгота —
общероссийский классификатор
продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги.

Подписано в печать 30.08.2001
Формат 84x108 1/16
Усл. печ. л. 10,7.
Уч-изд. л. 11,0.
Тираж 1000 экз.
Заказ **126**

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125267 Москва, Миусская пл., 6.
Тел. (095) 973-42-00



СРЕДНЕГО ТВОРЧЕСТВА
САХТИНА
ВУС