

ДОСТОЕВСКИЙ И БАХТИН

КАРЕН СТЕПАНЯН (Москва)

Рассмотрим некоторые проблемы, возникающие при осмыслении бахтинских работ о Достоевском; законченное недавно 6-томное собрание сочинений ученого, представляющее все его творческое наследие в целом, замечательно подготовленное и превосходно откомментированное, предоставляет для этого хорошую основу.

Работая над этой темой, необходимо постоянно помнить слова Бахтина о том, что чем меньше знаешь, тем легче критиковать. Тем не менее бесспорно, что поиск истины всегда оправдан, да и сам М.М. не хотел бы, чтобы его концепции принимали за догму и движение достоевистики остановилось бы.

Со времени выхода «Проблем поэтики Достоевского», когда идеи Бахтина, что называется, пошли в народ, прошло больше полувека. С тех пор появилось немало веских и аргументированных возражений, опровергающих многие ключевые положения этой работы: статьи Аверинцева, Лихачева и ряд других, вошедших впоследствии в 2-томник «Бахтин: pro et contra»; статьи В. Ветловской, В. Захарова, К. Эмерсон и другие. Да и после выхода в 1929 году «Проблем творчества Достоевского», первого варианта этого труда, серьезных возражений хватало, назову прежде всего статью В. Комаровича. Но влияние, известность и популярность бахтинских идей продолжают оставаться гораздо большими, чем эти возражения. В чем тут дело? На наш взгляд, – помимо высокого профессионального уровня его работ – в обаянии самой личности Бахтина, его мученической судьбы, того эффекта, которое вызвали в нашем литературоведении его книги о Достоевском и Рабле (и волны которого докатываются и до нас), в притягательности слова «свобода», которое он, наверно, впервые и навечно связал с Достоевским. Можно сказать, что тут в некотором смысле встречаемся с тем же явлением, которое выразилось в знаменитых строках из письма Достоевского Н. Д. Фонвизиной, датированного началом 1854 г.: «Если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше было бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (28, I; 176)¹. Эта коллизия –

¹ Все цитаты из произведений Ф. М. Достоевского приводятся по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30 тт. Л.: Наука, 1972-1990, с указанием в скобках арабскими цифрами соответствующего тома (для последних трех томов – римской цифрой соответствующего полутома) и затем, через точку с запятой, страницы. Заглавные буквы в написании имен Бога, Богородицы, других святых имен и понятий, вынужденно пониженные в этом издании по требованиям того времени, восстанавливаются. В этих и во всех других цитатах слова, выделенные автором, даются курсивом, выделенные нами – полужирным шрифтом.

когда незаурядная личность (а мне думается, что Достоевский в период написания письма Фонвизиной относился к Христу именно так), в своем бытии воплощающая истину, в то же время независимо от собственных интенций оказывается некоторым препятствием на пути к истине, – затем неоднократно анализируется в последующих произведениях Достоевского: вспомним князя Мышкина, Зосиму и других.

Сам Бахтин, как мне представляется, – и как становится сейчас ясно в результате выхода собрания сочинений, – был более философом или антропологом, нежели литературоведом (хотя, конечно, и литературоведом блестящим); он и сам определял область своих занятий «как философскую антропологию». Это позволяет совместить в нашем анализе несколько направлений.

Начнем с темы карнавала. Как автор этих строк уже писал в монографии «Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени», отталкиваясь от ключевых определений карнавала в работах Бахтина, Достоевского занимало *не нарушение подлинного иерархического строя человеческой жизни, а его восстановление, не маскарад, а обнаружение подлинного облика человека, не профанация священных текстов, а выявление их подлинной сути, не изображение «жизни наизнанку», а воссоздание подлинной реальности (на что и направлен «реализм в высшем смысле»)*. При том, что многие признаки карнавала, выявленные Бахтиным, в творчестве Достоевского несомненно присутствуют (и в редуцированном, как пишет Бахтин, и не в редуцированном виде), служат они совсем не тем целям, что во время карнавального действия, а, напротив, выражению фантомности и абсурдности уединенного человеческого бытия в мире и свидетельствуют о том или ином *локальном* торжестве сил зла. По мнению Бахтина, из всех романов Достоевского «наиболее внешне карнавальным характер» носит роман «Идиот» (6;328)². Но если считать, следуя Бахтину, что карнавал – это «мир наизнанку» (6;138), то роман «Идиот» был бы карнавальным, если бы там все совершалось *вопреки* законам *реального* мира: если бы, к примеру, все завершилось бы тем, что Мышкин благополучно женился на Аглае, а перевоспитанная им Настасья Филипповна вышла за Рогожина, и они мирно зажили бы в Гороховой, излеченный тем же Мышкиным Ипполит вместе с Колей восторженно внимали рассказам генерала Иволгина о встречах с Наполеоном и т.д. Вот где было бы подлинно карнавальное разрушение иерархий! И тогда все это действительно вызывало бы освобождающий, веселый смех читателей, да и самих персонажей-участников. А так веселый смех явственно звучит в романе всего лишь раз – это Мышкин, после ухода генерала Иволгина, долго смеется над его рассказом.

Кстати о смехе. В своей статье «Бахтин, смех, христианская культура» С.Аверинцев справедливо указывает на опасную «стихийность» смеха

² Все цитаты из написанного М. М. Бахтиным приводятся по изданию: *Бахтин М. М. Собрание сочинений* в 6 тт. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1996 - 2012, с указанием в скобках арабскими цифрами соответствующего тома (в цитатах из четвертого тома римской цифрой обозначается соответствующий полутом) и, через точку с запятой, страницы.

(человек, отдавшийся стихии смеха, часто оказывается уже несвободен и не способен среагировать на «незаметную подмену предметов смеха»). Но, главное, смех очевидно амбивалентен: он может служить и добру – в случае, если это смех человека над своими пороками, но может быть и орудием и средством зла – если служит надругательству и насилию над добром (осмеяние распятого Христа), моральному уничтожению несогласных, выражению превосходства смеющегося над «слабыми» людьми.

Добавим к этому, что смех никогда не способствует установлению субъект-субъектных отношений, но только субъект-объектных, ибо ставит смеющегося в положение внешнее по отношению к осмеиваемому. А посему в смехе теряется в конечном итоге и личность самого смеющегося, она растворяется в безличной толпе тех, кто (пусть даже потенциально, заочно) противостоит осмеиваемому.

То освобождение, которое Бахтин связывает с карнавальным смехом, часто совпадает, подчеркивает Аверинцев, как раз «не со смехом, а с прекращением смеха, с **протрезвлением от смеха**»³. Но здесь хотелось бы обратить внимание на другой аспект. Бахтин как бы не учитывает, что смеяться может не только народ, но и «духи злобы поднебесные» (Еф., VI, 12).

Однажды зимним январским вечером с молодым Достоевским случилось странное происшествие. На фоне догоравшего заката, в отблесках инея и мерзлого пара ему вдруг показалось, «что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и исcurится паром к темно-синему небу <...> Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще не осмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только **по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам**. Я полагаю, что с той именно поры началось мое существование...» И вскоре затем произошло еще вот что: «И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и всё хохотал! И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история. И если б собрать всю ту толпу, которая тогда мне приснилась, то вышел бы славный маскарад ...» (19;69-71).

Можно расценить это как первое осознание великим писателем онтологической *реальности зла*, то есть присутствия в мире того реального

³ См.: Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ. М., 1992, с. 7-19.

злого начала («кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за эту фантастическую толпу, и хохотал и всё хохотал!»), в рабство которому попадают не знающие истину люди («передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались»).

Но, приведя это описание Достоевским своего видения зимним вечером на Неве из «Петербургских сновидений в стихах и прозе», Бахтин пишет: «По этим воспоминаниям Достоевского, его творчество родилось как бы из яркого карнавального видения жизни <...> Здесь перед нами характерные аксессуары карнавального комплекса: хохот и трагедия, паяц, балаган, маскарадная толпа». Петрозаводский исследователь В. Иванов уже отмечал, однако, что заключающие рассказ слова «и глубоко разорвала мне сердце вся их история» противоречат «атмосфере маскарада, которая создается как раз на основе отсутствия сострадания»⁴. Нам же хочется спросить: почему Бахтин решил, что таинственный «кто-то», кто «хохотал и все хохотал», спрятавшись за всей привидевшейся молодому писателю толпой, есть всего лишь паяц? Равным образом и смех, звучащий во сне Раскольникова, когда он вновь пытается и все никак не может убить старуху-процентщицу, смех сначала самой старухи, а потом звучащий из соседней темной комнаты, Бахтин почему-то считает «развенчивающим всенародным осмеянием на площади карнавального короля-самозванца». Думается, гораздо ближе здесь к истине Г. Мейер, который в своей книге «Свет в ночи» вспоминает в этой связи выражение «ад всесмешливый» – слова из канона, читаемого в Церкви в Великую Пятницу⁵.

Теперь собственно о диалогизме и полифоничности. Бахтин последовательно критиковал формализм как теоретическое направление в литературоведении и русских формалистов в частности. Вопреки утверждению Б. Эйхенбаума, что искусство не имеет никакой причинной связи с жизнью⁶, Бахтин писал: «Большая эпическая форма <...> в том числе и роман, должна давать целостную картину мира и жизни, должна отразить *весь* мир и *всю* жизнь» (3;310). Начиная в 1930 году свою работу «Слово в романе», Бахтин писал: «Ведущая идея книги – преодоление разрыва между отвлеченным “формализмом” и отвлеченным же “идеологизмом” в изучении художественного слова, преодоление на почве социологической стилистики, для которой форма и содержание едины в слове, понятом как социальное явление, – социальное во всех сферах жизни и во всех его моментах – от звукового образа до отвлеченнейших смысловых пластов» (3; 10). Эта мысль является как бы продолжением сформулированного в конце 1920-х в Предисловии к «Проблемам творчества Достоевского» постулата: «Та идеология, которая определила его (Достоевского. – **К. С.**) художественную форму, его исключительно сложное и совершенно новое романное построение, до сих пор остается почти совершенно нераскрытой. Узко-формалистический подход дальше периферии этой формы пойти не способен. Узкий же идеологизм,

⁴ Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск, 2008, с. 13.

⁵ Мейер Г. Свет в ночи (о «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. Франкфурт-на-Майне: «Посев», 1967, с. 61.

⁶ Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Сборник статей. Л., 1924, с. 256.

ищущий прежде всего чисто философских постижений и прозрений, не овладевает именно тем, что в творчестве Достоевского пережило его философскую и социально-политическую идеологию – его революционное новаторство в области романа как художественной формы» (2;8). Но эта последняя фраза – о «пережитой» идеологии Достоевского – дает повод сказать вот о чем.

Л. Гинзбург в беседе с В. Баевским говорила: «Формальный метод был широк. И как всякое широкое явление, он втягивал в себя и тех, кто с ним спорил. Так случилось с Бахтиным. Его мысль о том, что идея становится плотью текста, элементом художественной формы, совпадает с представлениями формальной школы»⁷. Исключение «метафизики» из круга анализа и упорное настаивание на том, что множественность неслиянных равноправных сознаний является главным художественным принципом Достоевского в его великих романах, а любой диалог в принципе не может иметь завершения, приводит Бахтина к такому утверждению: «Почти все романы Достоевского имеют *условно-литературный, условно-монологический* конец (особенно характерен в этом отношении роман “Преступление и наказание”) <...> Если некоторое пристрастие Достоевского-публициста к отдельным идеям и образам и сказывается иногда в его романах, то оно проявляется лишь в **поверхностных моментах** (например, условно-монологический эпилог “Преступления и наказания”) и **не способно** нарушить художественную логику полифонического романа» (6;50-51, 105). То есть важнейшую часть этих романов, тончайшими нитями связанную с остальным текстом – как убедительно показано в последние годы в работах моих коллег Б. Тихомирова, Т. Касаткиной, В. Захарова – Бахтин считает возможным просто не учитывать при построении своей эстетической концепции. Равно как и все высказывания автора «Преступления и наказания» в отношении своего героя: «Если бы только мог <он> сообразить все трудности своего положения, все отчаяние, все безобразие и всю нелепость его» (6;65) и т.п., не входящие в кругозор Раскольников и не относящиеся лишь к «чисто осведомительному избытку», Бахтин в своем обширном анализе романа не упоминает ни разу⁸.

Бахтин пишет: «Мы не видим никакой надобности говорить о том, что полифонический подход не имеет ничего общего с релятивизмом», ибо тогда «всякий подлинный диалог» становится ненужным (6;81). Но в черновиках и предполагаемых изменениях к «Проблемам поэтики» он утверждает, что Достоевскому было присуще «глубокое, но подспудное сознание **относительности** сосуществующих спорящих правд эпохи, мы бы сказали – карнавальное сознание, но без карнавального смеха», и указывает на отсутствие у писателя окончательного решения основных идеологических проблем» (6;301-302), а в самой книге соглашается со Шкловским в том, что Достоевский умер, «ничего не решив, избегая развязок и не примиряясь со стеной» (6;49).

⁷ Баевский В. Роман одной жизни // «Вопросы литературы», 2007, № 4, с. 304.

⁸ Подробнее см. об этом: Степанян К. А. Путеводитель по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Школа вдумчивого чтения. М., 2014.

Неоднократно заявляя о том, что публицистика Достоевского находится на качественно ином уровне, нежели его художественные произведения, что в публицистике Достоевский – «типический журналист своего времени» (6;318), «гениальный художник Достоевский в сфере публицистики был **рядовым публицистом** своего времени» (6;325), а «Дневник писателя» монологичен, мало того – оказывает «искажающее влияние» на полифонию Достоевского, Бахтин основные примеры для доказательства своей концепции – рассказы «Бобок», «Сон смешного человека», «Кроткая» – берет именно оттуда. Конечно, можно сказать, что это художественные «вкрапления» в публицистическую основу «Дневника», но эти «вкрапления», как опять-таки аргументированно показано в новейших исследованиях, в частности в работах Т. Касаткиной, В. Захарова, накрепко связаны с тем публицистическим контекстом, в котором они находятся в «Дневнике». Да ведь и сам Бахтин пишет: «Не может быть изолированного высказывания. Оно всегда предполагает предшествующее ему и следующие за ним высказывания. <...> Оно только звено в цепи и вне этой цепи не может быть изучено» (6;394).

Полагая диалог главным способом познания мира и считая его бесконечным («конец диалога был бы равносильным гибели человечества» – 6;458), а «диалогическое противостояние» в романе Достоевского (не дающем «никакой устойчивой опоры вне диалогического разрыва») «безысходным», Бахтин, однако, утверждает и подчеркивает, что «истина, по Достоевскому, может быть только предметом живого видения, а не отвлеченного познания» (6;172). О чем же тогда бесконечный и безысходный диалог? В книге «Явление и диалог...» автор этих строк пробовал показать, что структурообразующих принципов в романах Достоевского два: явление Христа (в начале каждого из романов) и уже затем диалог (или полилог, спор, отрицание) об этом, о Божественной вести; и судьба отдельного человека («становление его духа», чего, по мнению автора «Проблем поэтики...», нет у Достоевского), и судьба всего человечества завершается тоже явлением Христа, исключаящим уже всякие вопросы: «И в тот день вы не спросите Меня ни о чем» (Евангелие от Иоанна, XVI, 23)⁹. Бахтин признает, что полифония – это проведение одной и той же темы по разным голосам, но какова эта тема – не определяет.

Чем вызван отказ Бахтина от «метафизики», от рассмотрения «содержательной глубины» (6;348) произведений Достоевского? Думается, не только стремлением остаться в сфере «чистой поэтики» и не только цензурными соображениями. Позволим себе предположить, что на работы Бахтина о Достоевском наложили отпечаток перипетии личной судьбы и особенности мировоззрения ученого. Такое предположение позволяет нам и сам Бахтин, указывая на связь литературоведения с «жизненным и культурным опытом людей», а также на новое понимание роли наблюдателя в современной физике и квантовой механике – его личность влияет на полученный результат. Не отрицая профессиональных и цензурных

⁹ См.: Степанян К. А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб., 2010, с. 379-389 и др.

соображений, хотелось бы обратить внимание на два фактора, не развивая эту тему подробно. Бахтин во второй половине жизни считал, что «человеку недодано», а бытие «безвыходно», то есть переоценивал человека и не верил в благой Божий замысел о мире. «Простая и просто любящая душа, – писал он, – **не зараженная софизмами теодицеи**, в минуты абсолютного бескорыстия и непричастности поднимается до суда над миром, над бытием и виновником бытия» (2; 109). Можно предположить, что где-то в 1930-1940-х гг. в мировоззрении Бахтина под влиянием тяжелейших исторических и личных обстоятельств произошел некий перелом, в результате которого он стал считать, что всякое торжество истины достигается только «железом и кровью», неотделимо от них и от страха, а история человечества замкнута в земных пределах. В знаменитой записи 1940-х гг. «Риторика в меру своей лживости» Бахтин пишет: «Риторика, в меру своей лживости, стремится вызвать именно страх или надежду. <...> Искусство (подлинное) и познание стремятся, напротив, освободить от этих чувств» (2;63). Итак, подлинное искусство освобождает от надежды... Вышесказанное объясняет и то, почему в «Проблемах поэтики...» Христос – лишь «авторитетный образ человека» и «**чужой** для автора голос» (в то время как Бахтин не мог не знать слов Достоевского: «Совість – это судящий **во мне** Бог»), объясняет и то, почему для Бахтина «Бобок» является «почти микрокосмом всего творчества Достоевского» (6;192), почему Бахтин в лекции 1970 г. определяет слова Сони в споре с Раскольниковым как «жалкий лепет» (6;504). Реагируя на критику своей концепции полифонизма, Бахтин в записях 1970-х гг. пишет уже не о равноправном диалоге авторского голоса с голосами персонажей, а о принципиальном *отсутствии* у автора-художника «собственного слова»: автор обязан выйти из диалога, облечься в молчание, находиться по касательной к изображаемому миру (6;412, 651,671). Это позволяет комментаторам собрания сочинений предположить, что «тезис о равноправном диалоге автора с героями <...> был в книге о Достоевском по всей видимости риторической метафорой» (6;659). В книге «Проблемы поэтики...» Бахтин и сам пишет о «дурной бесконечности диалога», «без всякого продвижения вперед» (6;256-257), это, правда, о «Записках из подполья», но здесь лишь «в обнаженной форме» представлено то, что наличествует в «безысходных диалогических противостояниях» Достоевского. Создается впечатление, что диалог понимал Бахтин либо лишь формально, как структурообразующий принцип и не более, либо как единственно возможное проявление личностной свободы человека: в черновиках к «Проблемам поэтики...» есть такая знаменательная фраза: «Черт боится согласия (примкнуть к хору) как потери своей личности» (6;302).

Но как же все-таки совместить открытую Бахтиным свободу персонажей Достоевского – несомненно и неизбежно присутствующую в его романах – с авторской волей? Нам представляется одним из возможных такой ход. Достоевский в своих великих романах воссоздавал реальное строение мира (именно в этом и состоит «реализм в высшем смысле»), но если в жизни нам трудно постичь это реальное строение ввиду невыносимой сложности его, то в

художественном произведении все-таки несколько легче. Бахтин и сам писал, что литература служит познанию действительности, а Достоевский создал «новую художественную модель мира». Так вот, аналог *сочетания* авторского голоса, авторской воли (самыми различными способами выраженных) со свободными голосами персонажей – в нашем большом мире, где все совершается по воле Божьей и в то же время человеку дана полная свобода, выбор от рая до ада. Разрешение этой коллизии в том, что *подлинная* свобода – только в Боге и ее обретают только те, чья деятельность тем или иным образом совпадает, ложится в многообразный и сложный план Божий, а остальные оказываются все-таки в рабстве у зла, сколь бы свободными себя ни мыслили. То же и в романах Достоевского (и опять-таки подобное сравнение позволяет нам сам Бахтин, уподобляющий «новую активность автора в мире Достоевского» «активности Бога в отношении человека»). Те персонажи, чьи голоса тем или иным образом совпадают с главной авторской *целью*: постичь истину и сообщить ее читателю, неуклонно стремятся к ней, – а сюда, скажем, в «Братьях Карамазовых» безусловно входят голоса Зосимы, отца Паисия, но также и голоса всех четырех братьев, и капитана Снегирева, и Илюши, и Лизы и ряд других – безусловно остаются свободными и потому находятся в зоне нашего сочувствия и притяжения (в разной степени), а голоса, скажем, Миусова и Ракитина – нет.

А теперь о том, что нам представляется главным в работах Бахтина. У Достоевского среди его загадочных и таинственных записей есть и такая: «Помоему, христианство едва только начинается у людей» (23;227). Можно понять это так: истинное понимание христианства и, следовательно, истинное понимание устройства мира еще только предстоит человечеству как долговременная задача и решена она может быть только совокупными усилиями всех людей, каждого в отдельности и всех вместе, этим и объясняется столь долгая история человечества. В пандан к высказыванию Достоевского приведем два знаменательных высказывания Бахтина: «Достоевский еще не стал Достоевским, он только еще становится им» (2;349) и «Необходимо новое *философское удивление* перед всем» (2;70). Должно признать, что мы еще многого главного не понимаем в мире – и потому не понимаем в Достоевском (или наоборот). Понять Достоевского сможем, только когда научимся в каждом голосе героя видеть и понимать авторский голос (по-разному преломленный) и только сумев объединить все трактовки произведений Достоевского, даже кажущиеся ложными (вроде «оправданий» Смердякова и пр.). Совпадет ли это с концом земной истории человечества или произойдет раньше – сейчас трудно сказать.

Как пишет Бахтин: «Вполне можно допустить и помыслить, что единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально неместима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе событийна и рождается в точке соприкосновения разных сознаний» (6;92). Помимо самого содержания этой мысли, дорого здесь признание Бахтина, что «единая истина» все-таки существует, а «полифоничным, – пишет он в другом месте, – может быть не только спор, но и согласие» (6;302).

Что же касается отношения самого художника к истине, то одним из ключей к пониманию позиции Бахтина здесь являются его слова о «моей ответственной участности» (1;21) в бытии эстетического объекта, причем и в качестве творца его, и в качестве зрителя. Второе положение, тесно связанное с первым – понимание коренного отличия гуманитарных дисциплин от естественно-научных: в первых объектом изучения является в конечном итоге человек и результат его творческого труда – «событие бытия», во вторых – неодушевленные объекты или абстракции; поэтому если в естественных науках объект нам *дан*, то в гуманитарных он нам *задан*. «Научность гуманитарных наук определяется отношением к эмпирии и к смыслу и цели» (1;782), «это событие в целом не может быть транскрибировано в теоретических терминах, чтобы не потерять самого смысла своей событийности <...> единое и единственное бытие-событие и поступок, ему причастный, *принципиально* выразимы, но фактически это очень трудная задача, и полная адекватность недостижима, но всегда задана» (1;31). Тенденция к смешению гуманитарных и естественных наук, в свою очередь, объясняется «гносеологизмом всей философской культуры 19-го и 20-го века; теория познания стала образцом для теорий всех остальных областей культуры <...> единство свершения события подменяется единством сознания, понимания события, субъект – участник события становится субъектом безучастного, чисто теоретического познания события» (1;160-161). А ведь подлинному художнику «нельзя доказать своего *alibi* в событии бытия. Там где это *alibi* становится предпосылкой творчества и высказывания, не может быть ничего серьезного, ответственного и значительного» (1;261).

По поводу же основных постулатов «материальной эстетики», как он характеризовал формализм как литературоведческое направление, Бахтин высказывался так: «Неправильно считать объектом эстетической деятельности материал: мрамор, массу, слово, звук и т.д. Не над словом работает художник, а с помощью слов, не над мрамором, а с помощью мрамора, он был бы техником, если бы работал над мрамором или над звуком <...> на самом деле **художник работает над человеком и человеческим**, формирует не объект, а субъект <...> Форма, создаваемая художником, не есть форма мрамора или форма словесных масс, но форма человека и человеческого» (1;162-163). В результате «импрессивная эстетика» (еще одно бахтинское определение для тех эстетических концепций, для которых центр тяжести находится в формально-продуктивной активности художника), «теряет не автора, но героя – как самостоятельный, хоть и пассивный, компонент художественного события» (1;167-168).

«Действительно, – пишет Бахтин, – язык обрабатывает художник, но не как язык, как язык он его преодолевает, ибо он не должен восприниматься как язык в его лингвистической определенности (морфологической, синтаксической, лексикологической и пр.), и лишь постольку он становится средством художественного выражения. (Слово должно перестать ощущаться как слово.) Поэт творит не в мире языка, языком он лишь пользуется» (1;249). Здесь, конечно, можно было бы поставить знак вопроса, ибо, как показано в

монографии Т. А. Касаткиной «О творящей природе слова», одним из основных средств выражения авторской позиции у Достоевского является раскрытие всей имеющейся (в том числе приобретенной в истории культуры) полноты смысла того или иного слова – полноты, недостижимой на данной стадии персонажем¹⁰. Однако Бахтин и сам чувствует незавершенность формулировки, поэтому чуть ниже добавляет: «... Но преодоление языка, как преодоление физического материала, носит совершенно имманентный характер, он преодолевается не через отрицание, а через имманентное усовершенствование в определенном, нужном направлении» (1;250). «Все словесные связи и взаимоотношения лингвистического и композиционного порядка превращаются во внесловесные архитектурные событийные связи» (1;305). Этот тезис можно проиллюстрировать фразой из «Преступления и наказания», столь возмущавшей Набокова: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» (6;251-252). «Убийца» и «блудница» сразу отсылают к прообразам Раскольникова и Сони в Евангелии, а «кривой подсвечник» (по верному замечанию одной из читательниц Достоевского) - это они оба, им обоим еще предстоит выпрямиться.

Бахтин призывает постоянно помнить, что «художественный стиль работает не словами, а компонентами мира, ценностями мира и жизни, – его можно определить как совокупность приемов формирования и завершения человека и его мира» (1;251-252, при этом оценочная позиция автора «по отношению к герою и его миру (миру жизни)», «формы художественного видения и завершения мира определяют внешелитературные приемы, а не наоборот» (1;253).

«Художник, – писал он, – никогда не начинает с самого начала именно как художник, т.е. с самого начала не может иметь дело только с одними эстетическими элементами. <...> Там, где художник с самого начала имеет дело с эстетическими величинами, получается сделанное, пустое произведение, ничего не преодолевающее и, в сущности, не создающее ничего эстетически весомого» (1;254). Эти слова из «Автора и героя в эстетической деятельности» удивительным образом совпадают со знаменитым описанием творческого процесса, данным Достоевским в письме к А. Майкову 15 (27) мая 1869 года: «Поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта как *создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог Живой и Сущий, совокупляющий Свою силу в многообразии *местами*, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец (а с этим надо согласиться, особенно Вам как знатоку и самому поэту, потому что ведь уж слишком цельно, окончательно и готово является вдруг из души поэта создание), – если не сам он творец, то, по крайней мере, душа-то

¹⁰ См.: Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004.

его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир.)» (29, I;39).

Эти замечательные формулировки Достоевского показывают в числе прочего, каким образом художественное произведение, создаваемое здесь и сейчас, оказывается существующим и в вечности. Здесь – истоки очень важной для Бахтина идеи: эстетический объект не есть некая раз «сделанная» и навсегда застывшая вещь: жизнь в веках, в большом времени, открывает в нем все новые и новые грани. «Понимание современников не может дать нам ответы на *наши* вопросы о Рабле, так как этих вопросов для них еще не существовало» (1;544) – но эти вопросы и ответы на них были в том «самородном драгоценном камне», который явился в душе поэта. И если он правильно воспринял это явление, то ответы в его создании *есть*, что неоднократно подчеркивал Бахтин, применительно и к Рабле, и к Достоевскому, и к Шекспиру, и к Сервантесу. Но вот тут-то, как говорили герои Достоевского, и «пункт». Все ли произведения художественной литературы наделены такой потенциальной развертываемостью в веках? Видимо, не все, а лишь те, чья действительность, как писал Бахтин, «придвинута к последним границам человеческого бытия» (1;50) (в 1923 году об этом писал в альманахе «Литературная мысль» А. Смирнов, разделявший литературу как бы на три «этажа»: поэзию, собственно литературу и словесность; вот *поэзия* и не поддается формальному анализу, утверждал он). Примерно о том же писал Бахтин: «ослабление содержания» приводит к тому, что «форма лишается одной из важнейших функций – интуитивного объединения познавательного с этическим, имеющей столь важное значение»; «и в подобных случаях мы, конечно, имеем дело и с содержанием как конститутивным моментом художественного произведения, ведь в противном случае мы вообще не имели бы художественного произведения, но с содержанием, взятым из вторых рук, улегченным, а вследствие этого и с улегченной формой: попросту мы имеем дело с так называемой “литературой” <...> Есть произведения, которые, действительно, не имеют дело с миром, а только со словом “мир” в литературном контексте. Познавательно-этический момент содержания не берется ими из мира познания и этической действительности поступка непосредственно, а из других художественных произведений или строится по аналогии с ними <...> одно литературное произведение сходится с другим, которому оно подражает или которое оно “остраняет”, на фоне которого оно “ощущается” как новое. Здесь форма становится равнодушной к содержанию в его непосредственной внеэстетической значимости <...> некоторые формалисты склонны считать “литературу” единственным видом художественного творчества вообще» (1; 291-292).

Поэтому там, где речь идет, скажем, о трагедиях Шекспира, Б.Эйхенбаум видит мастерство трагика лишь в том, чтобы особыми *приемами* вызвать у зрителя чувство сострадания, причем так, чтобы он, зритель, *наслаждался* им;

«чем тоньше и оригинальнее эти приемы, тем сильнее художественное впечатление»; «Шекспир ввел в трагедию призрак отца и сделал Гамлета философом – мотивировка движения и задержания»; «порочный человек оказывается эстетически более выгодным, чем человек добродетельный. Трагический поэт освобождается от принципов добра и зла – направление силы не интересует его»¹¹. Бахтин же весьма *рискованно* (в свое время он упрекал формалистов в числе прочего и в «отказе от мировоззренческого риска» – 5;134) берет на себя смелость заявить: «Макбет – не преступник», преступление – «надъюридическое преступление» – лежит в основе всякой власти, «всякой самоутверждающейся индивидуальности, всякой рождающейся и умирающей жизни» - и вот что с этим делать? – таковы глубинные планы образов Шекспира (5;86-87).

Но, впрочем, этот пример только доказывает правоту другой мысли Бахтина – о вечно продолжающейся в большом времени жизни великих творений искусства.

ԿԱՐԵՆ ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ – Դոստոևսկին և Բախտինը – Ի տարբերություն Բախտինի այն կարծիքի, թե կարնավալացումը Դոստոևսկու գեղագիտական աշխարհի հիմնական կատեգորիաներից է, հողվածի հեղինակը գտնում է, որ «Խեղճ մարդկանցից» մինչև «Կարամազով եղբայրները» Դոստոևսկին ձգտել է ոչ թե քանդել մարդկային կյանքի հիերարխիկ համակարգը, այլ վերականգնել այն, ոչ թե ներկայացնել դիմակավորված մարդուն, այլ բացահայտել նրա բուն էությունը, ոչ թե շահարկել Սուրբ գրերը, այլ վեր հանել դրանց գլխավոր գաղափարները: Հողվածագիրն անդրադառնում է նաև Բախտինի ստեղծագործության վրա ձևապաշտական մեթոդի ազդեցությանը, նաև այն հարցին, թե ինչպես շաղկապել Դոստոևսկու հերոսների ազատությունը և հեղինակի միտումը:

Բանալի բառեր – կարնավալ, բազմաձայնություն, ծիծաղ, բառ, երկխոսություն, ազատություն, մեծ ժամանակ

KAREN STEPANYAN – Dostoevsky and Bakhtin. – In defiance of Bakhtin’s opinion that carnivalization is among the main categories of Dostoevsky’s artistic world, author of this article supposes, that from “The Poor Folks” till “The Brothers Karamazov” Dostoevsky was preoccupied with not breaking the hierarchical system of human life but its restoration, not masquerade, but revealing the true essence of a man, not the profanation of sacred scriptures but the detection of their main ideas, not the inversion of the world, but the representation of true reality. How the formalistic method influenced Bakhtin’s works and how to combine the freedom of Dostoevsky’s personages with the author’s intention is also a question of this article.

Key words: *carnaval, polyphony, laughter, word, dialogue, freedom, great time*

¹¹ Эйхенбаум Б. Указ. соч., с. 77, 81, 105.