



LITTERARIA SEDLCENSIA

TOM V

COLLOQUIA

Виктор Дмитриев



СИМВОЛ

*Философско-поэтическая мысль
русского символизма.*

Institut Filologii Polskiej
Akademii Podlaskiej

SIEDLCE 2008

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

КОНТРАПУНКТ

Вещь изолированная становится непонятной.

Рудольф Штейнер

...самое мое мировоззрение – проблема контрапункта...

Андрей Белый

ВОЛЯ К ТЕАТРУ

...мне всегда стояла проблема борьбы с обстанием...

Андрей Белый.

М.Бахтин:

"Герой интересует Достоевского не как явление действительности, обладающее определенными и твердыми социально-типическими и индивидуально-характерологическими признаками, не как определенный облик, слагающийся из черт односмысленных и объективных, в своей совокупности отвечающих на вопрос "кто он?".¹

Но как же быть с тем, что Раскольников - бывший студент, бросивший учебу по бедности, а Митя Карамазов - отставной офицер? А князь Мышкин - представитель некогда знатного, теперь же захудалого дворянского рода? Что касается "индивидуальности", то у каждого из героев она неповторима, своя. Князя Мышкина уж никак не спутаешь с Раскольниковым, а Настасью Филипповну с Аглаей. Епанчина не спутаешь с Фердыщенко, а Кармазинова со Свидригайловым. Да и что же получится, если мы отнимем от героя его социально-типические характеристики? Если мы отнимем от него его "определенный облик"? Если на вопрос "кто он" *никто* не сможет дать нам ответа? Что от этого человека останется? От этого человека останется его тень, его призрак; это будет житель потустороннего мира, явившийся *сюда*, в эту *социально-историческую* реальность с какими-то только ему ведомыми целями. Он будет жить среди людей, зная о себе, что он отличается от них, он *другой*. Вот в такое странное прозрачное существо и превращает Бахтин героя Достоевского. Но, собственно говоря, почему бы и нет?

Бенедикт Лившиц:

"... в Бурлюке, несмотря на его фамилию и говор, мне было странно предположить "хохла", как вообще с трудом я отнес бы его к какой бы то ни было народности. "Садкосудейцы", сокрушители поэтической и живописной традиции, основоположники новой эстетики, рисовались мне безродными марсианами, ничем не связанными не только с определенной национальностью, но и со всей нашей планетой существами, лишенными спинного мозга, алгебраическими формулами в образе людей, наделенными, однако, волей демиургов, двухмерными тенями, сплошной абстракцией..."²

Из воспоминаний Н.Валентинова:

"...брат вцепился в меня и требовал ответить: что же дальше у ангелов? "Голова, крылья, а *дальше ничего*" - крикнул я, гордясь своим умным ответом.

¹ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1976, 54

² Бенедикт Лифшиц. *Галей*, в: *Русский футуризм*, Москва 2000, 361

Смешно сказать, но в течение многих первых месяцев знакомства с Белым ничто в моих глазах так точно не схватывало его сущность, как именно эта "символистическая" формула. У него была интересная голова, светлые волосы, чудные глаза, очаровательная улыбка, "крылья" (он ведь "летал" по всей Москве), *"а дальше ничего"*. Пиджак, галстук бантиком, штаны, ботинки - только "внешность". За нею ровно ничего... Он был как-бы бестелесен, нефизичен... Предположение, что у него могли быть мускулы, мне казалось нелепым. Дунуть на него - и ничего не останется: рассеется как цветочная пыль."³

М.Бахтин: «Нужно сказать, что формула Вячеслава Иванова - утвердить чужое "я" не как объект, а как другой субъект - "ты еси", несмотря на свою философскую отвлеченность, гораздо адекватнее формулы Аскольдова "будь личностью." »⁴ Разве? Но ведь очевидно же, что "другой субъект" есть не что иное как *"объект"*, так что именно в смысле "философской отвлеченности" тут есть определенная сложность: если *«чужое "я"»* утверждается как "другой субъект", то *чужесть* и *друговость* этого субъекта только усиливают его «объектность». Согласно Бахтину, "Ивановская формула переносит доминанту в чужую личность..."⁵. Нам же показалось наоборот: доминанта чужой личности переносится в того, кто говорит этому другому субъекту: "ты еси". Ты еси, это значит, что теперь "ты" – *моя* внутренняя реальность; с этого момента ты есть часть меня самого; я открываю себя через тебя, твое существование теперь получило мою внутреннюю санкцию... И уж тем более, если *доминанта* все еще *моего "я"* переносится в другой субъект, это означает, что этот субъект интериоризирован мною, поэтому трудно сказать, кто стал чьим «господином». Идея *доминирования* указывает на отношения зависимости, но, в данном конкретном случае, остается некая неясность.

Отрывок из письма Н.Бердяева Вячеславу Иванову:

"Ваша необычайная творческая одаренность цвела и раскрывалась под воздействием сначала жизни Лидии Дмитриевны, а потом ее смерти. А в Ваших оккультных исканиях для Вас имела огромное значение Анна Рудольфовна. Теперь эти пробуждающие силы уже не действуют так. Теперь Вы попали в быт и живете под санкцией Эрн, говоря символически."⁶

Одним словом, пока *внутри вас* жила Лидия Дмитриевна, а потом Анна Рудольфовна, вы были одним человеком. А вот поселился внутри вас Эрн и, стало быть, как только его "ты еси" стало вашей

³ Николай Валентинов. *Два года с символистами*. Stanford 1969, с.46

⁴ Михаил Бахтин. *Проблемы...*, с.15

⁵ Там же.

⁶ Николай Богомолов. *Петербургские гафизиты*, в: *Серебряный век в России. Избранные страницы*. Сб.статей. Москва 1993, с.199

внутренней конституцией, доминантой вашего сознания, как сама ваша личность преобразилась, утратила творческую свою энергию. Короче, - утверждение "другого субъекта" это всегда *утверждение другого внутри себя*.

Н.Валентинов о А.Белом:

"У Белого всю жизнь был какой-нибудь сменяемый "собеседник", которому он открывал свою душу, свои страдания, мысли, литературные планы. Ему всегда был нужен кто-нибудь, кому он мог бы рассказывать о своем "Я". К такому лицу он временно прислонялся, в некоторой степени им заражался, а потом обычно со злобой, с ссорой от него уходил. В этом положении перебивали Мережковский, Гиппиус, конечно Блок, Сергей Соловьев, Эллис, Вяч.Иванов, Ходасевич, Метнер, "Ася" (А.А.Тургенева), позднее Моргенштерн и другие. Одно время в "собеседники" попал и я."⁷

Разве в этом не проглядывает для нас вячеславоиваново-бахтинское "ты еси"? *Ты* - мое я, ты более действителен, чем я; нет, это я - мое я, вот я вижу, как в нем зарождается новое я, а с тобой мне больше говорить не о чем, прощай...

Н.Валентинов:

"У Эллиса не было ни малейшего сходства с Алексеевым, и вдруг он стал на него поразительно похож... Я стал смеяться, но скоро перестал. Мне стало не по себе. В этом превращении Эллиса в другого человека было какое-то дьяволово искусство. Один на другого совсем не был похож, и, несмотря на это, против Алексеева сидел другой Алексеев, какой-то астральный призрак его, какая-то сущность его, переброшенная в Эллиса. Алексеев довольно долго не обращал внимания на трансформацию Эллиса, потом начал вглядываться, сел против него, подпер подбородок рукою, задумчиво уставился в Эллиса и наконец промолвил: "Сукин сын, а ведь это я, тогда давай выпьем на ты". "Согласен, ответил Эллис, до ухода отсюда будем на ты". ...Когда я как-то спросил, мог ли бы он симитировать А.Белого, Эллис ответил, что это сделать легче легкого, но он не хочет..., что после таких сеансов миметизма у него в течение нескольких дней сильно болит голова, он чувствует что в него *"вошел другой человек"*, и *"его изнутри распирает"*.⁸ (Курсивы Валентинова-В.Д.).

М.Бахтин: "Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого." Но разве Достоевскому неважно, как воспринимает мир князя Мышкина? Как мир относится к Мите Карамазову? Герой Достоевского буквально соткан из отношения к нему окружающих, из отношения *мира* к нему. Да о Достоевском ли идет речь у Бахтина? Не говорит ли он о ком-то другом?

Н.Бердяев:

⁷ Николай Валентинов. *Два года...*, с.213

⁸ Там же, с.153

"Я не могу сказать, что я любил "мир", не могу сказать, что я соблазняюсь "миром", особенно его впечатлениями, я не достиг достаточной освобожденности от "мира". Меня отделяет от людей, которые считали себя вполне ортодоксальными, то, что историческое откровение было для меня вторичным по сравнению с откровением духовным".⁹

Вполне бахтинская постановка вопроса: не чем мир является для меня (это «вторично»), а чем я являюсь для... своего же внутреннего мира. Вот это я помноженное на я и составляет нечто «третье» («откровение духовное») и по отношению к миру, и по отношению ко мне...

А.Белый:

"...символ - это третье; построив его, я преодолеваю два мира (хаотическое состояние испуга и поданный мне предмет внешнего мира); оба мира не действительны; есть третий мир; и я *весь втянут в познание этого третьего мира, не данного душе, ни внешнему предмету; творческий акт, соединение видоизменяет познание в особого рода познание...*"¹⁰

У Белого, как видим, тоже нет «любви» к «миру»; и даже наоборот: вместо любви «хаотический испуг», неприязнь, отталкивание мира... И у него есть свое «третье», особый мир *для себя*...

М.Бахтин: "...герой интересуется Достоевского как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности."¹¹ Тут речь идет о самосознании как о *третьем* Белого и Бердяева., то есть не как о более высокой степени сознания, а как о совершенно особом мире. Самосознание *противостоит* сознанию, оно не сливается с ним, не переходит в него, оно есть нечто *особое*.

"Нет, дело идет именно об открытии такого нового целостного аспекта человека - "личности" (Аскольдов) или "человека в человеке" (Достоевский), - которое возможно только при подходе к человеку с соответственно новой и целостной же авторской позиции".¹²

Новизна авторской позиции заключается в том, что самосознание героя принимает форму *самостного* (от слова «самость») сознания. В результате этой позиции самостное сознание становится *самовитым*, оно как бы отделяется от человека, а отсюда и столь странное выражение:

⁹ Николай Бердяев. *Самопознание. Опыт философской автобиографии*. Москва 1991, с.183

¹⁰ Андрей Белый. *Почему я стал символическим и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития*. Ann Arbor 1982, с.8.

¹¹ Михаил Бахтин. *Поэтика...*, с.54

¹² Там же, с.29

целостный аспект человека.¹³ И действительно: если "целостный", то почему "аспект"? А потому что самосознание не может заменить собою человека, но, в то же время, как бы, все-таки, и заменяет... Это и человек (отсюда и "целостность"), но это и *внутренний* человек, то есть всего лишь аспект человека... Бахтин тут ничего нового не открыл, он дал портрет того «третьего», о котором говорили символисты.

"Уже в первом произведении Достоевского изображается как бы маленький бунт самого героя против заочного овнешняющего и завершающего подхода литературы к "маленькому человеку". Как мы уже отмечали, Макар Девушкин прочитал гоголевскую "Шинель" и был ею глубоко оскорблен лично. Он узнал себя в Акакии Акакиевиче и был возмущен тем, что подсмотрели его бедность, разобрали и описали всю его жизнь, определили его всего раз и навсегда, не оставили ему никаких перспектив".¹⁴

Макару Девушкину тоже казалось, что "центр его самого и всего для него помещался в ином плане." И вдруг этот бердяевский "центр" обнаружился, Макара Девушкина "достали". Достали "человека в человеке". Путем низшего, т.е. "исторического откровения" постигли его "откровение духовное". И возмущенный Макар Девушкин принял совершенно бердяевскую позу – гордого возмущения и отталкивания, ибо такая *низость* просто недопустима.

Бердяев: "Центр меня самого и всего для меня помещался в ином плане. Все, что во времени и пространстве, было для меня лишь символом, знаком иного, иной жизни, движения к трансцендентному."¹⁵

Это значит, что *себя* философ от опостылевших пространственно-временных характеристик, естественно, тоже освобождал, воспринимал себя как явление исключительно *трансцендентальное* («откровение духовное»). Бахтин увидел Макара глазами «бердяевца» и сразу признал в нем родственную душу: тому ведь тоже была невыносима мысль, что его "движущийся центр" смогли, образно выражаясь, «запеленговать». В этом он видел посягновение на свою *особенность*, на свою *персональность*. В Макаре Девушкине Бахтин узнал *персоналиста*...

А.Белый:

"То, что я описываю схематично, - нерв моих детских игр; *нечто, имманентное моему сознанию*; взрослые никак, ничем не задевают во мне жизнь этого нерва; наоборот: облепляют его извне поданными предметами и

¹³ Вот и разгадка гоголевского «Носа». Повесть эта про то, что в нашем сознании скрыта тенденция не просто обособлять те или иные представления, а уже *тем самым* наделять их «целостностью», полнотой существования (по образу и подобию нашему).

¹⁴ Там же, с.29

¹⁵ Николай Бердяев. *Самопознание...*, с.169

разъяснениями о них, не открывающими мне ничего о моих внутреннейших движениях детской души..."¹⁶

Очень важно это «имманентное моему сознанию». Нечто, что живет *внутри* сознания, окутано сознанием как некоей внешней оболочкой, его принцип, но, стало быть, нечто, что раньше самого сознания. Перефразируя Бахтина, скажем так: сознание в сознании, целостный аспект сознания (его трансцендентальное)...

Белый: "...в этих играх обнаружилась уже для меня тема непонимания меня другими; я был *"символист"* (т.е. третье нас двух)...; ...первое было личностью; второе - личиной; ... я же был в *третьем*...: в точке индивидуальности..."¹⁷ Вот в это "третье", в эту точку, лишенную земных ("слишком человеческих") измерений и помещен Бахтиным герой Достоевского. В это "третье", в точку "индивидуальности" или «откровения духовного» пересажены Раскольников и Карамазов, Мышкин и Настасья Филипповна...¹⁸ Точка, как известно, измерений не имеет, но, тем не менее, она есть и, стало быть, обойти ее невозможно: «Герой как точка зрения, как взгляд на мир и на себя самого требует совершенно особых методов раскрытия и художественной характеристики.»¹⁹

Конечно, ведь он и «точка» (нулевое измерение) и целый мир одновременно:

«Ведь то, что должно быть раскрыто и охарактеризовано, является не определенным бытием героя, не его твердым образом, но последним итогом его сознания и самосознания, в конце концов последним словом героя о себе самом и о своем мире".²⁰ Герой утратил свои физико-исторические параметры (точка есть точка), но утрата компенсировалась развитием духовной стороны его я. Аспект развился до «целостности». Перед нами, таким образом, на самом деле не Раскольников или Свидригайлов, а *индивидуальность* (А.Белый), «откровение духовное» (Н.Бердяев), некое абстрактное извлечение из человека, концентрат его мыслей и чувствований, как бы отслоившийся от своих материальных параметров. Тут действует призрак (Нос Гоголя), ибо телесная субстанция «героя» – заменена словом о слове. Это слово (оно же «герой») переливается собственным разнообразием, оно

¹⁶ Андрей Белый. *Почему я стал...*, с.8

¹⁷ Там же, с.12

¹⁸ Тут уместно заметить, что *имманентное сознанию Я* как бы помещено в утробу. Тема «недоноска», тема утробного младенца очень характерна для символизма. См. об этом мою книгу «Серебряный гость» (Tenaflly 1992)

¹⁹ Михаил Бахтин. *Поэтика...*, с.54

²⁰ Там же, с.54-55

последнее в том смысле, что сосредоточено на себе; если оно замолкнет, то все исчезнет, на нем мир достигает своей высшей точки (откровения духовного) и вне этого откровения мир кончается; зная про это, слово о слове «кончаться» не желает; оно не смолкает, оно в себе бесконечно.

"Он знает, что последнее слово за ним, и во что бы то ни стало стремится сохранить за собой это последнее слово о себе, слово самосознания, чтобы в нем стать уже не тем, что он есть. Его самосознание живет своей незавершенностью, своей незакрытостью и нерешенностью."²¹

Тут Бахтин отступает от собственного радикализма. Его и самого несколько пугает очевидная бестелесность его героя, его сотканность из сплошного самосознания, сплошной мысли. Если бы Бахтин в этом был бы так же уверен, как и мы, то он выразился бы иначе: в слове самосознания герой становится именно *тем, что он есть*, становится, наконец, абсолютно самим собой. Его самосознание (его «тело») живо своей незавершенностью, незакрытостью, нерешенностью; оно клубится и шевелится, вечно неравное себе, погруженное в игру своих нестабильных «телесных» элементов, то радужно вспыхивая солнечными зайчиками мысли, то тускнея и бледнея, воплощая собою, одним словом, те самые *облака*, о которых нами уже столько сказано...

А. Белый: "Свои познания индивидуум, скрытый под личностью, развивал в усилиях приобщения всего узнаваемого в игре..."²²

Н.Бердяев Вячеславу Иванову:

"В Вас слишком много было всегда игры, Вы необычайно даровиты в игре. И сейчас Вы очень привлекаете и соблазняете в минуты игры."²³ Игра это жизнь героя-самосознания, постоянная рефлексия, переливание разума всеми цветами радуги, взаимоотражения их друг в друге...

А.Белый: "...наиболее яркая игра, давшая сильнейший импульс к жизни, - разыгранный в "я" новый завет...; пересечение двух линий в третьем креста, переживания двух "я" в третьем были инстинктивно узнаны..."²⁴

Это узнавание не от мира исходит, а от врожденной интуиции, *врожденного* знания, *изнутри*. У героя есть *своя* жизненная энергия, которую он не занимает у мира внешнего, у него есть *своя* интуиция. Внешний мир серьезен потому, что там все детерминировано «бытием», суровой внешней необходимостью; здесь же царит игра, ибо человек в человеке от мира внешнего не зависит.

²¹ Там же, сс.61-62

²² Андрей Белый. *Почему я стал...*, с.15

²³ Николай Богомолов. *Петербургские гафизиты*, с.199

²⁴ Андрей Белый. *Почему я стал...*, с.15

"...спайка религии с игрой, осознанной как искусство, и связала студента Бугаева с термином Владимира Соловьева; термин - *теургия*... религия в термине переживалась, как пересечение, соединение, связь *этого* и того (внутреннего и внешнего), а образ пересечения - символ..."²⁵

Религия, в данном случае, есть элемент мира внешнего. Этот элемент *встретился* с миром внутренним (с игрой), с клубящимся и переливающимся я, и клубящееся я, естественно, победило. Оно «растворило» в себе и Христа, и крест, закрутило все это в своей игровой стихии, растворило в ней и обрело *образ* Теурга. Внешнее, пересекшись с внутренним, дало внутреннему новый образ. Понятие Теург, таким образом, есть *символ*, это символическое понятие, а не актуальное. Теург – образ «человека в человеке», образ внутреннего человека. Символист это тот, кто признает объективную реальность субъективных переживаний; кто относится к внутреннему образу совершенно серьезно... Нам скажут, что на этом построено все искусство; совершенно верно. Ничего нового в этом нет; новым является то, что именно в символизме этот момент стал темой искусства, темой коллективной рефлексии.

Символ – образ пересечения, это его, пересечения, портрет, его псевдо-телесная субстанция. Символ, таким образом, есть процесс. Само слово следует понимать как глагольное существительное (типа – образование, соединение, соитие, возникновение, спайка...). Белый посвящает нас в алхимические тайны своего теургизма, суть которого в том, что Теург алхимическое образование, совершенно невозможное в «наружном» мире, ибо нуждающееся в особой (алхимической) среде для поддержания своей жизнедеятельности.

А.Белый:

"...термин "теургия" обозначал в эпоху религиозной стадии моего символизма - творческое заново переплавление материалов и образов религиозной истории в нечто, имманентное мне, сквозь меня прорастающее; "Теургия", как "*Богоделание*"; говоря более внешне, - мифотворчество..."²⁶

Теург нуждается в мифе, вне мифа он невозможен... И в этом один из главных эзотерических моментов символизма. Теург клубится то снежной метелью, то облаками; «Христос, простор родной печален, Изнемогаю на кресте...». Это обращение к Христу именно Теурга; клубящегося (игрового) я к Богу в себе... И не Теург ли появился вдруг перед матросами в «Двенадцати» Блока?.. Никак было не сообразить читателям поэмы, что вся эта революция разыграна в утробе символистского сознания, а не в трехмерном историческом мире.

²⁵ Андрей Белый. Там же.

²⁶ Там же, сс.15-16

Г.П. Федотов о Н.Бердяеве:

"По Бёме, есть нечто более первичное, онтологически, чем Бог. Божество, Божественный мир первичнее личного Бога, а Бездна... первичнее Божества. Эта Бездна содержит в себе все возможности, как аристотелевская материя. Для Бердяева поэтому она есть чистая свобода. Другими словами, свобода не создана Богом, но Он сам рождается (не в порядке времени) из свободы и из этой же свободы, из Ничто, которое потенциально содержит в себе Все, Он творит мир."²⁷

Так сознание первичнее теурга, но именно теург творит из сознания «мир». Постоянно декларируя свою свободу, говоря, что она выше бытия, сознание Бердяева «делало Бога», лепило из себя теурга, занималось «богоделанием».

Федотов:

"Оттого-то в основе мира и человека лежит свобода, и свобода не только к добру, но и ко злу. Эта бёмевская идея несет у Бердяева двойную службу: объясняет наличие зла в мире, т. е. делает возможным теодицею, и определяет свободу человека не только по отношению к миру, но и к Богу. Но такая концепция свободы трудно примирима с христианским пониманием Бога как Существа Абсолютного. Здесь мы имеем дело с наиболее уязвимым местом философии Бердяева."²⁸

Нисколько. Это место было бы уязвимым в том случае, если бы Бердяев претендовал на роль христианского мыслителя. Таковым он никогда не был и не хотел быть. Бердяев был символистом, он был *светским* мыслителем, а не религиозным. Его религия свободы – религия Бездны, уничтожающей первенство Бога по отношению к человеку. Бог создал человека потому, что такова была воля Бездны, а это значит, что человек существовал до Бога. И вот он, человек, в лице Бердяева, занят тем, что устанавливая свою родословную, утверждая свою *игровую* свободу по отношению к Богу, сливается с Бездной, теряя навязанную ему «внешним обстанием» односторонность... В этом сознании *играют, переливаются* самые разные силы, образуя силуэты то ангелов, то чертей... Внутренний человек (*образ*) полифоничен, неуловим, он есть и Бог и дьявол, и кто угодно одновременно... Символ за себя не ручается...

Н.Бердяев:

"Я никогда не скажу, что человек, выпавший из общеобязательного нравственного закона, есть несчастный отверженный. Я скорее скажу, что хранитель общеобязательного нравственного закона есть совершенно безнравственный человек, кандидат в ад, а отверженный общеобязательным

²⁷ Г.П.Федотов. *Бердяев-мыслитель*, в: *Н.А.Бердяев. Самопознание*. Москва 1991, с.399

²⁸ Там же.

нравственным законом есть человек нравственный, исполнивший свой священный долг беззакония".²⁹

Это монолог теурга, принципиально игрового существа, клубящегося я, которое, естественно, не замечает одной очень важной вещи: если нет общеобязательного нравственного закона, то нет и понятия "долга", человеку "нечего" нарушать, и философу, стало быть, нечего "сказать", ни его прощение, ни его проклятие не имеют никакого значения, ибо в условиях абсолютной свободы это бессодержательные, бессмысленные понятия, более того, даже как "философ" в такой ситуации наш философ вообще невозможен, имя ему в этом случае одно – Заратустра плясун. Раскрепощенное самосознание тут уподоблено карте без направлений, без понятий север, юг и так далее, это линии и точки, смысла не имеющие...

М.Бахтин: "Самосознание, как художественная доминанта построения героя, не может лечь рядом с другими чертами его образа, оно вбирает эти черты в себя как свой материал и лишает их всякой определяющей и завершающей героя силы."³⁰

Самосознание, подобно бемевской бездне, засасывает, растворяет в себе «героя», превращает его в клубок мыслей, противоречий, борений, имеющих человекообразный силуэт, но, естественно, уже не имеющих «определяющей и завершающей героя силы». Как бездна отнимает (в сознании Бердяева, например) человека от Бога, так Бахтин отнимает героя от автора:

"В монологическом [авторском, *божественном*]³¹ замысле герой закрыт, и его смысловые границы строго очерчены: он действует, переживает, мыслит и сознает в пределах того, что он есть, то есть в пределах своего как действительность определенного образа; он не может перестать быть самим собою, то есть выйти за пределы своего характера, своей типичности, своего темперамента, не нарушая при этом монологического авторского [*божественного?*] замысла о нем. Такой образ строится в объективном по отношению к сознанию героя авторском [*божественном*] мире; построение этого мира - с его точками зрения и завершающими определениями - предполагает устойчивую позицию вовне, устойчивый авторский [*божественный*] кругозор. Самосознание [*изначальная, идущая от Бездны свобода*] героя включено в недоступную ему изнутри твердую оправу определяющего и изображающего его авторского [*божественного*] сознания и дано на твердом фоне внешнего мира."³²

²⁹ Николай Бердяев. *Самопознание...*, с.98

³⁰ Михаил Бахтин. *Поэтика...*, с.58

³¹ В квадратных скобках все тексты – наши.

³² Там же, с.60

Теперь этого твердого фона нет. Адам, как говорится, «съел яблоко» и из Адама превратился в равное Богу существо.

Н.Валентинов об одном своем разговоре с Белым:

«"Будьте со мною откровенны, честно скажите, не считаете ли вы себя и других символистов иерофантами, теургами нового религиозного искусства, и благодаря этому сознанию полагаете, что обладаете силою преобразовывать жизнь?"

Ответ Белого запутанный, верткий, тем не менее, в скрытой форме в нем проглядывало убеждение, что он, Белый, не лишенный чувства общения с высшим миром, с Софией, с Церковью Небесной, может быть отнесен к теургам, имеющим силу накладывать свою печать на преобразование всей жизни.»³³

Ответ был запутанным и вертким прежде всего потому, что вопрос, поставленный в лоб, был неточно адресован. Профессиональный революционер Валентинов (человек высокого ума и культуры) задавал вопрос профессиональному поэту, мыслителю, гуманитару, и тот ему, конечно, отвечал, но отвечал от имени и себя (как лица исторически реального) и плясуна Заратустры, т.е. от имени *образа*, который, конечно же, перебивал его своим утробным голосом изнутри; и Белый и его «Заратустра» оба понимали: при всем своем уме и культуре, политик есть политик, его в символиста не переделаешь, объяснить что-либо невозможно...

Одним словом, теперь нам должно быть понятно, какой миф «сидел» в сознании Бахтина, создававшего свою книгу. Бахтин был *персоналистом*, бердяевцем, оказавшемся в положении Белого, разговаривающего с Валентиновым: символист не мог последовательно отстаивать свою доктрину просто потому, что *его* культурная среда исчезла, читатель вряд ли бы понял автора, если бы тот откровенно выступал с символистских (да еще, в силу неизбежной последовательности, и персоналистских) позиций... "Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниковский переворот, сделав моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением."³⁴

Если до «Коперника» герой вращался вокруг автора, то теперь, после Бердяева, они оба вращаются вокруг друг-друга. Оба равно зависят от Бездны, все же остальное ей все-равно...

Но стоит ли удивляться, что после переворота, когда Бог *вместе с человеком* потерялся в Бездне, и перестал быть *создателем*, то

³³ Валентинов Н. *Два года с символистами*, с.126

³⁴ Михаил Бахтин. *Поэтика...*, с.56

человек (он же "герой Достоевского") утратил свои привычные характеристики и претерпел кардинальные изменения буквально во всех своих измерениях, от духовных до физических. Полифоничность его телесной структуры, например, сказалась в том, что его чисто физическая плотность стала (полифонически) сочетаться с собственной же бесплотностью. Вот например: "Герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, *чистый голос* (курсив Бахтина-В.Д.); мы его не видим, мы его слышим..."³⁵

Обратим внимание и на то, что "голос" это еще не последняя стадия физического исчезания героя: "В диалогах Достоевского сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, а два расколотых голоса (один, во всяком случае расколот)."³⁶

Знаменательна эта фраза, вынесенная за скобки. Бахтин, будучи автором идеи, все-таки не уверен, что такая степень расколотости возможна. Понимал же Бахтин, что у этой расколотости, даже и в работах Достоевского, должны были быть какие-то лимиты. Тут смотря о каких диалогах говорить. Герой Достоевского *в такой же степени* портретен и индивидуален, как и наоборот - символичен, мифичен, весь клубится... Поскольку он портретен, поскольку он (употребим выражение апостола Павла) *плотян*, постольку он «монологист» не хуже любого другого... Поскольку же он *образ* (по Павлу: «мы теперь духовные»), поскольку он порождение «спайки» двух бездн: бездны исторической реальности с бездной самосознания, поскольку он есть нечто «третье», нечто принципиально новое и весь, так сказать, «клубится», постольку он не только «голос», но даже и *многоголос*; голоса клубятся, закручиваясь в причудливые облачные формы...

Здесь уместно вспомнить выражение Бахтина "целостный аспект". И "голос" и "голос расщепленный", - это все приближение к "аспекту", но по закону полифонии, чем мы ближе к одному полюсу, тем ближе к противоположному, то есть: чем ближе к "аспекту", тем полнее охватывается "целостность" и наоборот. Один мотив буквально требует наличия другого мотива, ему противоречащего, с ним спорящего...

Герои Достоевского разговаривают друг с другом как Белый с Валентиновым: они вещают не только «нормальными», но и утробными голосами; они говорят не только от своего имени, но и от имени «человека в человеке», за мнения которого они отвечать просто не могут в силу беспредельной свободы этого существа... "Относительная свобода героя не нарушает строгой определенности построения, как не нарушает

³⁵ Там же, с.62

³⁶ Там же, с.299

строгой определенности математической формулы наличие в ее составе иррациональных или трансфинитных величин.³⁷

Еще как «нарушает». Иррациональные и трансфинитные величины превращают формулу в географическую карту с белыми пятнами. Наличие трансфинитных величин в формуле показатель того, что тут есть еще над чем поразмышлять, над чем поработать. Элемент неопределенности – абсолютно неизбежен в любой науке. Если же говорить о науке о литературе, то, можно сказать, что эта наука насквозь трансфинитна... Вот например: Бахтин говорит, что герой не есть "объектный образ", что он расщепляется на голоса, но, в то же время, читаем: "даже самую наружность "бедного чиновника", которую изображал Гоголь, Достоевский заставляет³⁸ самого героя созерцать в зеркале."³⁹

Но если герой может созерцать в зеркале свою наружность, то уж очевидно, что его образ вполне объектен. Да и как бы Раскольников поднял топор, если бы был только "голосом"? Про бедную Алену Ивановну и говорить не приходится. А вот еще пример: "Гость... покорно следил за всеми движениями своего хозяина, ловил его взгляды и по ним, казалось, старался уловить его мысли."⁴⁰

Бахтин спокойно принимает все эти противоречия, потому что убежден, что в его системе это не противоречия обычного логического порядка, а трансфинитная логика как естественное следствие коперниковского переворота. Вот почему "голос" без труда превращается в Алену Ивановну, истекающую кровью под топором или в гостя, сидящего на диване. В системе Бахтина диалог есть трансфинитное понятие. Диалог совершается между «плотными», видимыми героями и между их *образами*, между «индивидуальностями» Андрея Белого... "Диалогический подход к себе самому разбивает внешние оболочки образа себя самого, существующие для других людей, определяющие внешнюю оценку человека (в глазах других) и замутняющие чистоту самосознания"⁴¹

Мы помним, почему Андрей Белый говорил что-то невнятное Валентинову: он *в то же самое время* пребывал в диалоге с самим собой, со своим человеком в человеке, со своим плясуном Заратустрой. Путались, как минимум, два голоса. "Мениппея любит играть резкими переходами и сменами, верхом и низом, подъемами и падениями,

³⁷ Там же, с.15

³⁸ Ну вот, герой свободен от автора, а тут "Достоевский *заставляет*".

³⁹ Там же, с.55

⁴⁰ Там же, с.250

⁴¹ Там же, с.138

неожиданными сближениями далекого и разъединенного, мезальянсами всякого рода"⁴²

Мениппея есть синоним полифонии, а полифония синоним диалогичности. Человек в человеке разговаривает сам с собой, а также с человеком, *в котором* он пребывает и, конечно же, слушает разговоры этого («своего») человека с другими людьми, комментируя, видимо, «их» разговоры с людьми в человеках, живущими внутри их носителей. Воистину полифония! Так мудро ли, что начав с человека в человеке у Достоевского, Бахтин переходит к полифоническому человеку мировой литературы:

"Сновидения, мечты, безумие [это, конечно, «человек в человеке»] разрушают эпическую и трагическую целостность человека [то есть, героя «обыкновенного»] и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он утрачивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой. ...Конечно, эта незавершенность человека и его несовпадение с самим собою в мениппее носят еще довольно элементарный и зачаточный характер, но они уже открыты и позволяют по-новому увидеть человека."⁴³

Как видим, маленький коперниковский переворот (тоже вполне "полифонический" оборот - "маленький" и "коперниковский" одновременно) начался с незапамятных времен и оказался воистину «коперниковским» - вибрация, исходящая от человека в человеке, безумие (как говорил Пастернак о поэте – «безумие без безумного»), мечты, сновидение, охватили собой огромное культурно-историческое пространство, и вот "обнажился" внутренний человек величиной с мировую литературу:

«"Мениппова сатира" оказала очень большое влияние на древнехристианскую литературу... и на византийскую литературу (а через нее и на древнерусскую письменность). В разных вариантах и под разными жанровыми названиями она продолжала свое развитие и в послеантичные эпохи: в средние века, в эпоху Возрождения и Реформации и в новое время; продолжает она, по существу, развиваться и сейчас...».⁴⁴

Разве не видно, что Достоевский был только поводом для обнажения глубоких исторических корней футуро-символизма? Весьма знаменательно это "под разными жанровыми названиями", то есть под разными "личинами", "масками". Если литература как таковая это "личина", "личность", то "мениппея" это "индивидуальность" Андрея

⁴² Там же, с.135

⁴³ Там же, с.130

⁴⁴ Там же.

Белого, которая пребывает в постоянном конфликте и с «личиной», и с миром, за этой личиной существующим. В мениппее футуро-символизм имеет своего предтечу, свою историю, свое культурное обоснование. Мениппея это литература бездны - это вне-литературная литература, существующая в литературе; литература без "писателя", полифонический хаос, в котором есть все – от "смехового элемента" до раздвоений личности и убийств. Вся мировая литература подпадает под коперников переворот, ибо всегда имеет свое *подполье*, всегда имеет свою мениппею.

"Вполне понятно, что в центре художественного мира Достоевского должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель. Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие. ...*Быть - значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться*".⁴⁵

Это мы понимаем так: «нормальный» диалог есть средство общения. Но в мире Достоевского диалог есть самоцель... чего? То есть, довольно скоро выяснилось, что, на самом-то деле, мы тут ничего не понимаем, ибо какова, например разница между диалогом-действием и диалогом «преддверием к действию»? Если диалог не может и не должен кончиться, то как от диалога преддверия к действию перейти к *самому* действию? Видимо, Бахтин, на самом деле, говорит тут о самовитом слове футуристов; под его нескончаемым диалогом следует, видимо, разуместь *слово как таковое*; следует понимать *чистое слово*, вопрошание как таковое, то есть вопрошающее самое себя и, поскольку другого ответчика, кроме себя не имеет, то и не ищет оформления в слове, ибо таковое вторично, таковое уже – литература... В данном случае диалог есть априорная форма литературы, ее «разгоряченная лава», которой нужно остыть, чтобы принять литературные формы, чтобы пережить отчуждение от самой себя и перестать быть словом «как таковым»... Это диалог не столько между героями, сколько между самими формами, между их разными состояниями, описать которые, впрочем, нет никакой возможности...

Д.Бурлюк:

"Человек, лишенный Живописного понимания природы, глядя на пейзаж Сезанна "дом" понимает его чисто анекдотически 1) "дом" 2) горы 3) деревья 4) небо. Между тем, как для художника существовали I Линейное построение II (не вполне осознанное) плоскостное и III красочная инструментовка. Для художника были известны линии,

⁴⁵ Там же, с.294

идушие вверх, вниз, вправо, влево, не было дома, деревьев... а были пятна известной красочной силы, характера. И только."⁴⁶

Вот красочная инструментовка Сезанна-Бурлюка и есть, видимо, символ бахтинской полифонии, его *подлинного* диалога. Это общение «человека в человеке» с самим собой и себе подобными безотносительно к «анекдотам» типа «герой», «героиня», роман и прочая «литература»... Человек в человеке общается с собой посредством пятен известной красочной силы. Диалог это кипящая лава, поддерживающая температуру и жизнь под жесткой корой «литературы», «анекдотичности». Спайка между историей и духом, между обстанием и свободным я «не должна кончаться», потому что она является условием того третьего, которое есть *символ*, то есть само несказанное, текучее, бесформенное, переливающееся самим собой я... Одним словом: человек в человеке, такое существо, которому не нужны ни кожа, ни одежда, ни законы физики, ибо оно есть «индивидуальность» Андрея Белого...

"Потенциальная бесконечность диалога в замысле Достоевского уже сама по себе решает вопрос о том, что такой диалог не может быть сюжетным в строгом смысле этого слова, ибо сюжетный диалог так же необходимо стремится к концу, как и само сюжетное событие, моментом которого он, в сущности, является."⁴⁷

Как это замечательно перекликается с Пастернаком, который никогда не скрывал, что в молодости был символистом, а потом всегда отзывался о символизме с теплотой и уважением: «Бессмертие овладевает содержаниями души. Такой фазис есть фазис эстетический. В чистом виде о нем учит символизм. Живые содержания приводятся не ко времени, но к единству значения.»⁴⁸

А поскольку они приводятся «не ко времени», постольку они существуют как бы вне времени, это *вечные*, вневременные формы, значение которых *бессюжетно*...

И уж совершенно «бурлюковское» высказывание Пастернака: «...В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: только образ поспевает за успехами природы.»⁴⁹

Не успевает ли он за успехами природы в силу своей бессюжетности, ибо для «образа» бытие вещи важнее самой вещи? *Образ* дома важнее «анекдотического» дома? *Образ* человека (Макар

⁴⁶ Давид Бурлюк. *Кубизм*, в: *Русский футуризм*, с.224

⁴⁷ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.294

⁴⁸ Борис Пастернак. *Символизм и бессмертие*, там же, т.4, с.682-683

⁴⁹ Борис Пастернак. *Охранная грамота*, там же, т.4, с.179

Девушкин *в себе*, а не *для других*) дороже «анекдотического» человека?

Но тут, правда, возникает серьезная проблема: получается, что именно мениппея и есть *истинная* литература. Беспредельная свобода, диалог форм (диалог красок, линий, кубов, звуков, шепотов...) как бы уже и не нуждается в «литературе»; таковая вроде бы как отменяется...

Бахтин предлагает следующий компромисс:

"Относительная свобода героя *не нарушает строгой определенности построения*, как не нарушает строгой определенности математической формулы наличие в ее составе иррациональных или трансфинитных величин."⁵⁰

Вот так и мениппея – она вовсе не отменяет «строгого построения» мировой литературы; это ее, мировой литературы, трансфинитный аспект, «литература в литературе»... "Ядро диалога всегда внесюжетно... Но зато оболочка диалога всегда глубоко сюжетна."⁵¹

Как видим, принцип тот же: есть ядро, а есть оболочка. Хоть Бахтин и говорит об «оболочке» диалога, но мы уже знаем, что у человека в человеке есть тенденция постоянно перебивать разговор «человека-оболочки», разрывать эту самую «оболочку», то есть делать то, от чего эффект многоголосия, полифонии только усиливается.

Белый:

«"Боренька Бугаев" с того времени сознательно развивал "мимирию" среди взрослых... ..это "я" уже с семи лет знало и уже с 17 лет осознало, что никакое "я" по прямой линии не выражаемо в личности, а в градации личностей, из которых каждая имеет свою "роль"; вопрос о режиссуре, о гармонической диалектике в течениях контрастов и противоречий "я"... вырос отсюда...; так проблема моральной фантазии, как режиссура, а не изгнание "актеров" со сцены жизни... выявилась как проблема... мировоззрения.»⁵²

Боренька Бугаев уже с детства знал, что человеку в человеке можно выжить, только мимикрируя под «человека-оболочку», он уже с семи лет тренировал себя в области компромисса... Обратим внимание на все эти "мимирии", "режиссуры", "роли", "актеров"... Идея *театра* рождается в сознании внутреннего человека спонтанно; вопреки (или наоборот – «из-за») всей своей имматериальности, клубящееся я (*образ, индивидуальность*) нуждается в "оболочке", в *маске*. Если мы обратимся к книге Бахтина, то и ее переполненность "театром" не может

⁵⁰ Андрей Белый. *Почему я стал символистом...*, с.15

⁵¹ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.294

⁵² Андрей Белый. *Почему я стал символистом...*, с.11

не броситься в глаза. Книга насквозь театральна. И театральна именно потому, что старается как можно дальше уйти от театра в сторону "сущности", т.е. самой себя, в сторону своего «клубления» («облаков»), свободы. И именно закон полифонии делает свое дело: выносит театр наружу, на поверхность сознания, потому что сознание символиста, обманывая самоё себя, затевает с собою театрально обставленные игры, оно мениппейно. В самом деле: чтобы перебить диалог-«оболочку», нужно на какой-то момент убедить себя в *настоящности*, нужно *прикинуться* (смикикривать под эту настоящность, иначе человек-оболочка и слушать не станет).

Про мениппею: "Действие в ней происходит не только "здесь" и "теперь", а во всем мире и в вечности: на земле, в преисподней и на небе". Это уже не просто "действие", а грандиозное вселенское театральное *действие*. Но мы уже говорили, что мениппея это "третье" Андрея Белого, всемирный "внутренний человек", противостоящий всемирному человеку-оболочке; клубящееся волною, «трансфинитное» всемирное я не хочет оставаться незамеченным, не хочет быть только *внутренним*, но, стало быть, нуждается в театре, в *представлении*, в компромиссе на весь мир, на всю вселенную: "У Достоевского мениппея сближается с мистерией. Ведь мистерия есть не что иное, как видоизмененный средневековый драматургический вариант мениппеи. Участники действия у Достоевского стоят *на пороге*..."⁵³

"Мистерия", "драматургия", "действие", "порог"... Последнее понятие тоже вполне театрально. В книге "Техника актера", написанной знаменитым Михаилом Чеховым, современником Бахтина, читаем:

«"Пусть эта черта будет "порогом" сцены. "Приближайтесь к "порогу"", "переступив "порог", начните излучать вашу активность из груди..."; "...один за другим участники входят на "сцену", переходя намеченную линию "порога"; "Возьмите себе за правило не начинать репетиции, или спектакля, не перейдя внутренне "порога" сцены."»⁵⁴

Если рампа отделяет сцену от зрительного зала, то «порог» Михаила Чехова отделяет сцену от закулисного пространства. Внутренний человек (человек в человеке) Бахтина не хочет оставаться «за сценой», за «порогом», он хочет быть на сцене (хочет «играть»), но это желание сопровождается другим мотивом: и чтобы, в то же самое время, не попасть, так сказать, в историю, остаться человеком внутренним. Одним словом, романы Достоевского полифоничны ровно настолько, насколько полифонична (раздвоена в себе) исследовательская мысль Бахтина.

⁵³ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.170

⁵⁴ Михаил Чехов. *О технике актера*, ПЗА, 1946, с.147

М.Чехов: "Истинные творческие чувства не лежат на поверхности души. Вызванные из глубин подсознания, они поражают не только зрителя, но и самого актера."⁵⁵ Человек в человеке – творческое начало каждого я; желая «пообщаться» с «человеком-актером» (человеком-оболочкой) это творческое начало выступает в роли бродильного элемента. Только образ поспевает за успехами природы. Образу не мешает форма человека, его физико-психическая конструкция, образ ни лица ни фигуры не имеет, он *спайка* человека и природы... Человеку в человеке безумно трудно. Фигура, лица не имеющая, должна знать свое место, когда это место и везде и нигде одновременно. Вот сложность, непреодолимая для символизма, делающая эзотерическое учение сие *неопределимым*, как говорит Бахтин – трансфинитным...

Карнавал – дефиниция мениппеи в качестве *всемирного* «человека в человеке», или «искусства в искусстве», «художника в художнике», всемирного «образа» (Пастернак), поспевающего за успехами природы. Если это именно так, то определение «карнавал» (именно определение, т.е. термин, предназначенный для обозначения «трансфинитного» аспекта всем хорошо известного явления, аспекта, который *полифонично* сосуществует с общепринятым толкованием) в данном случае – идеально. Карнавал не знает границ и он не есть искусство (не есть «диалог-оболочка»; сюжетный диалог), но, в то же время он есть нечто такое, что, безусловно, причастно искусству и что даже может быть *мистерией*. Карнавальна (мениппейна) и сама книга Бахтина: с точки зрения *науки* она не обладает формальной точностью, но, в то же самое время, ее не обойти, она чрезвычайно важна для понимания эпохи, которая в ней показана изнутри, из самой глубины одного из своих определяющих принципов.

Итак, человек в человеке постоянно норовит вступить в диалог с «человеком-оболочкой», своими атаками (или просто любопытством) постоянно ставя в тупик и себя и человека внешнего. И, опять-таки, все тут амбивалентно, все контрапунктно: чтобы выйти на сцену внутреннему человеку надо оказаться перед рампой, но поскольку делать этого нельзя (ибо иначе, какой же он «внутренний» человек? Тем более, что вон, в первом ряду сидит Гоголь, сейчас все и распишет, и разнесет), то рампа тут же оборачивается «порогом», то есть той же рампой, только уже перед темным закулисным пространством, скрытым от глаз публики, отделяющим это пространство от сцены.

"Этот большой диалог у Достоевского художественно организован как незакрытое целое самой стоящей на пороге жизни."⁵⁶

⁵⁵ Михаил Чехов. *О технике актера*, USA 1946, с.51

⁵⁶ Михаил Бахтин. *Проблемы...*, с.74

Жизнь стоит на пороге не то собственного исчезания, не то собственного рождения, лицом своим повернутая сразу и туда и сюда. Ни одна "целостность" не хочет уступать другой, обе пребывают в "целостно-аспектных" игровых отношениях.

«В обжитом внутреннем пространстве, вдали от порога, люди живут биографической жизнью в биографическом времени: брак, рожают детей, стареют, умирают. И через это биографическое время Достоевский также "перескакивает". На пороге и на площади возможно только кризисное время, в котором мир приравнивается к годам, десятилетиям, даже "биллиону лет"..."»⁵⁷

Понятия "площадь" и "порог" являются агентами таких понятий как "рампа" и "сценическая площадка", но агентами «неверными», всегда готовыми изменить, «амбивалентными», как говорится, себе на уме.

Бахтин: "И Петербург как бы лишен внутренних оснований для оправданной стабилизации, и он - на пороге."⁵⁸ И он двоится, и он подрываем внутренними силами, разыгрывающейся в его недрах мистерией; и его «город в городе» рвется к «городу оболочке», норовит прорвать ее, норовит «испортить представление».

А.Белый: "...последовательность поведения не в прямолинейном усилии впересть индивидуум в личность; следствие такого *"вперения"* - разрыв личности..." Вот и Петербург, о котором пишет Бахтин, и образ

⁵⁷ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.198 Вот, кстати, отрывок из Давида Бурлюка, имеющий прямое отношение к проблеме «порога»: "Больше издевательства над мещанской сволочью! Мы должны разрисовать свои лица, а в петлицы, вместо роз, вдеть крестьянские деревянные ложки. В таком виде мы пойдем гулять по Кузнецкому и станем читать стихи в толпе. Нам нечего бояться насмешек идиотов и свирепых морд отцов тихих семейств; за нами стена молодежи, чующей, понимающей искусство молодости, наш героический пафос носителей нового мироощущения, наш вызов." Разве можно в таких условиях думать о «браке», о «родах», о «старении», об «умирании»? Это же дадаизм: будем как дети, омолодимся и умственно и физически, превратимся во внутренних человекoв, и будем нарушать диалог-оболочку... Обойдем театральную сцену таким образом, чтобы превратить в эту сцену улицы и площади города. Да, мы человекoв внутренних, но куда заметнее человека внешнего. Навяжем себя зрителю, смешавшись с ним..."

⁵⁸ Там же, с.195. И еще немного о футуризме: "Громадный успех футуризма, собиравшего в течение слишком сорока лекций, докладов и диспутов - массу публики в Петербурге - и наконец, два удивительных спектакля... оставили всю петербургскую печать в полном незнании и непонимании важности происшедшего... Только сидящие во тьме не видят света - глухие не слышат звука." (М.Матюшин. *Футуризм в Петербурге*, в: *Русский футуризм*. с.236) За этими строчками стоит следующее: Но ничего, еще немного и будущее дитя *родится*, оно *переступит порог* и тогда... Мы знаем, что тогда и триумф (первые успехи футуристов при большевиках) и провал (запреты на футуризм теми же большевиками), то есть и рампа и порог соединятся в одно амбивалентное целое.

которого всегда стоял перед его глазами, когда он писал свою книгу, на самом деле *был разорван* и, прежде всего был разорван человеком в человеке, городом в городе, самым новым временем, которое ни в какие рамки не укладывалось, и которое диктовало Бахтину его книгу, этот его, обращенный в прошлое, совершенно пророческий, футуро-символистский манифест.

"...Раскольников живет в сущности, на пороге: его узкая комната, "гроб" (здесь - карнавальный символ) выходит прямо на площадку лестницы, и дверь свою, даже уходя, он никогда не запирает (то есть это незамкнутое внутреннее пространство)."⁵⁹ Вот-вот: незамкнутое внутреннее пространство. Опять контрапункт, оксюморонное содружество двух мотивов: и незамкнутое, то есть открытое, и, тем не менее, внутреннее, то есть — закрытое. Пространство разорвано изначально, разорвано «вперением индивидуума в личность», вперением «внутреннего человека» (революционера?), человека вневременного, внеисторического в историческую «личность», в *историческое*...

Бахтин: «В этом "гробу" нельзя жить биографической жизнью, - здесь можно только переживать кризис, принимать последние решения, умирать или возрождаться На пороге, в проходной комнате, выходящей прямо на лестницу, живет и семья Мармеладова...»⁶⁰

Но это же конструкции Мейерхольда; "незакрытое целое", незапираемая дверь, проходная комната, выходящая прямо на лестницу, "незамкнутое внутреннее пространство"... Конструкции же Мейерхольда были не случайны; в них нашел свое выражение пафос новой бесформенности, разрушившей салоны и гостиные Толстого-Тургенева. То, что описывает Бахтин в описании Достоевского похоже на квартал после бомбежки. Но чем же и был Петроград в годы большевистской революции, как не городом-гробом, городом-кладбищем? Сначала бесчисленные митинги и демонстрации, штурм дворца, то есть типичный революционный карнавал, потом обыски и аресты, когда карнавал, не знающий сценической площадки, проникает в дома и квартиры; тюрьмы, забитые заложниками, зажиточными гражданами города, расстрелы, самосуды, а в девятнадцатом году и трупы на улицах, страшный голод, то есть карнавальная толпа полна *масок смерти*... Пространство, с одной стороны, было разомкнуто, выходило, так сказать, на мировую историю, но с другой — уводило в подземную глубину, куда цивилизованный («анекдотический», внешний) мир не пускался, где людей настигала злая смерть; в гробовой темени и сырости революционного пароксизма... Личность тут уже была

⁵⁹ Там же, с.198

⁶⁰ Там же.

невозможна, тут возможна была только толпа, маска, инстинкт... Спасение можно было найти в мимикрии под «человека в человеке», под истинных сынов революции... Мы вовсе не хотим сказать, что Бахтин *сознательно* описывал Петроград, в котором он жил, но нет никакого сомнения, что общее ощущение от пережитой им реальности диктовало ему его книгу... Через призму этой «мейерхольдовщины», апеллируя к гению Достоевского, смотрел Бахтин на свое роковое время...

"Пороги, прихожая, коридор, площадка, лестница, ступени ее, открытые на лестницу двери, ворота дворов... Вот пространство этого романа. И, в сущности, вовсе нет того, забывшего о пороге, интерьера гостиных, столовых, залов, кабинетов, спален, в которых проходит биографическая жизнь и совершаются события в романах Тургенева, Толстого, Гончарова и других."⁶¹

Вот-вот: Гончаров и Тургенев это человек, каким он является в общении с *другими* людьми, а у Достоевского это человек, каким он является в общении с невидимыми окружающим – Богом и дьяволом. Вспомним о неуютной, бездомной жизни Хлебникова, признанного футуристического пророка; вспомним Достоевского, любившего наполнить какую-нибудь уютную и роскошную гостиную всяким шумным и развязным сбродом, впущенным туда на момент... Вот и театр Толстого-Тургенева-Островского с его красными бархатными креслами и диванами, с его портретами в золоченых рамах и прочими, как говорится, канделябрами, все это разрушается Мейерхольдом, всему этому противостоит его карнавализм, перевертывание всего и вся (вместе с автором) с ног на голову. Возмущению противников не было конца, но на то и карнавал, чтобы не реагировать на такие мелочи. Вот когда карнавал достиг апогея, когда он разбушевался до такой степени, что «пороги..., открытые на лестницу двери, ворота дворов» уже и рады были бы «запереться», защищаясь от назойливых масок, да не могли; те врывались по ночам и увозили «внутреннего человека» в неизвестном направлении. По закону всеобщего смешения и самого великого режиссера куда-то утащили, нацепив на него маску смерти...

Итак, если Мейерхольд разрушал четвертую стену Станиславского, буквально сдирал стены с домов, тем самым

⁶¹ Там же, с. 199. И опять Д.Бурлюк:

"Человек, лишенный Живописного понимания природы, глядя на пейзаж Сезанна "дом" понимает его чисто анекдотически 1) "дом" 2) горы 3) деревья 4) небо. Между тем, как для художника существовали I Линейное построение II (не вполне осознанное) плоскостное и III красочная инструментовка. Для художника были известны линии, идущие вверх, вниз, вправо, влево, не было дома, деревьев... а были пятна известной красочной силы, характера. И только." (*Кубизм*, с.224)

«выгоняя» зрителя из «гостиной», если он вдвигал сцену глубоко в зрительный зал и режиссировал массовые зрелища под открытым небом, считая, что только такая площадка способна вместить в себя «человека в человеке» со всеми его амбициозными инстинктами, то был в России режиссер, который, сосредоточив свое внимание на «человеке в человеке», старался подойти к нему с другой стороны, со стороны «порога», а не «рампы», со стороны, так сказать, закулисы, задника сцены...

"...Евреинов изобрел свой жанр - "монодраму", театральный аналог потока сознания, "драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим".⁶²

Сравним с Бахтиным: "В то время как обычно самосознание героя является лишь элементом его действительности, лишь одною из черт его целостного образа, здесь, напротив, вся действительность становится элементом его самосознания".⁶³

И еще:

"Не только действительность самого героя, но и окружающий его внешний мир и быт вовлекаются в процесс самосознания, переводятся из авторского кругозора в кругозор героя."⁶⁴

Здесь Бахтин идеально сформулировал психологию карнавального человека, человека-маски, который границей своей видит весь мир, всю мировую историю, ибо живет в доме с «открытыми дверьми», в доме без стен; тема обустройства для такого человека не звучит как тема устройства своей гостиной, нет, как минимум – всего мира...

Чем же озабочен Евреинов?

"Один из крупнейших драматургов и театральных деятелей эпохи, Николай Евреинов (1879-1953), выступил в 10-х годах с новой философской системой "театрализации жизни" и "интимизации театра"... ..Апология театральности, воля к театру, инстинкт преображения мира, отождествление театральности с эротикой - таковы основные элементы его концепции."⁶⁵

В контексте данной нашей работы особенно интересен этот "инстинкт преображения": "Несколько позже Евреинов придумал термин "театротерапия". Люди выздоравливают, когда их жизнь преображается.

⁶² Александр Эткинд. *Эрос невозможного. История психоанализа в России*. С.Петербург 1993, с.151

⁶³ Там же, с.55

⁶⁴ Михаил Бахтин. *Проблема поэтики...*, с.57

⁶⁵ Александр Эткинд. *Эрос невозможного...*, с. 150,151

А что преображает ее сильнее, чем театр, весь основанный на "инстинкте преображения"...?"⁶⁶

На инстинкте углубления в свое я, в мир своих *сновидений*. Разве мир бахтинского человека в человеке не есть *преображение* человека обыкновенного? Его углубление в собственное «подполье», в такую интимную глубину, где его никто не может достать, в том числе и он сам, где ему постоянно приходится иметь дело с новым собой, с собой другим... Внутреннее я, в силу своего постоянного «клубления», своего паробразного состояния, совершенно неуправляемо; герои этого театра и сами не знают, что симпровизируют в следующий момент; у этого театра нет режиссера и вот *в этот театр* превращает Бахтин романы Достоевского. Но что же Евреинов?

А.Эткинд: «Формулируя и увлеченно доказывая свои концепции, Евреинов намного опередил целые направления западной социальной психологии и психотерапии, тоже в большой степени базирующиеся на "театральной метафоре".»⁶⁷

Театральной метафорой проникнута и мысль Бахтина в том смысле, что это не предмет его размышлений, а сам способ мышления. Способ мышления, узнавший себя в творчестве Достоевского, для которого характерны метафоризм, обратимость, карнавал... Вся его «полифония» театрализованная реальность скрытых фантазий, мечтаний: "Так развивается интрига Голядкина с его двойником, развивается как драматизованный кризис его самосознания, как драматизованная исповедь." ⁶⁸

Евреинов: "А что все наши сновидения - чистейший театр, это мы знаем твердо из гениального "Толкования сновидений" Зигмунда Фрейда"⁶⁹

Бахтин о Голядкине: "Получается своеобразная мистерия или, точнее, моралите..."⁷⁰

Эткинд о Евреинове:

"Что бы человек ни делал в присутствии других людей - судопроизводство и секс, религия и война - все это игра на публику; а то, что делает человек сам по себе, и прежде всего его размышления - это "Театр для себя" (так называется главная, трехтомная книга Евреинова)."⁷¹

⁶⁶ Там же, с.151

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.252

⁶⁹ Александр Эткинд. *Эрос невозможного...*, с.152

⁷⁰ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.253

⁷¹ Александр Эткинд. *Эрос невозможного...*, с.151

Но театр для себя означает, что там тоже есть публика и публика, сидящая в *своем* зале, богата сновидениями не хуже актеров, и у этих сновидений есть свои зрители и в каждом из них *тоже* живет свой театр для себя и так до бесконечности, т.е. – вот вам и зазеркалье, то самое зазеркалье, без которого никакой символизм немислим... Клубящееся я нуждается в зрителе, оно не хочет клубиться в темноте и все насквозь пронизано театральным освещением...

Бахтин:

«Говорить - для него значит обращаться к кому-либо; говорить о себе - значит обращаться со своим словом к себе самому, говорить о другом - значит обращаться к другому, говорить о мире - обращаться к миру. Но, говоря с собою, с другим, с миром, он одновременно обращается еще и к третьему: скашивает глаза в сторону - на слушателя, свидетеля, судью.»⁷²

К этому надо добавить, что судья тоже косится во все стороны... Так что слово судьи никогда не может быть окончательным, потому что в царстве сновидения на каждого судью есть свой судья:

"Его нельзя созерцать как успокоенное довлеющее себе и своему предмету лирическое или эпическое слово, "отрешенное" слово; нет, на него прежде всего реагируешь отзывается, втягиваешься в его игру; оно способно взбудоражить и задевать, почти как личное обращение живого человека. Оно разрушает рампу..."⁷³

Такое слово разрушает рампу для того, чтобы тут же установить новую... Разрушение рампы – миф; вдвигая ее в зрительный зал или убирая вообще (массовые зрелища Мейерхольда), режиссер как бы прячет рампу от зрителя и актера, заставляя обе стороны метаться в поисках пропавшего сокровища, в поисках театра. Актеры заходят в дома, в квартиры не случайно: они ищут зрителя, существо, отделенное от них рампой. Как мы знаем, такие ночные посещения были особенно типичны для сновидений развитого социализма... Ночным кошмарам конца-края не было.

"Герой - субъект глубоко серьезного, настоящего, не риторически разыгранного или литературно-условного, диалогического обращения. И диалог этот - "большой диалог" романа в его целом - происходит не в прошлом, а сейчас, то есть в настоящем творческого процесса."⁷⁴

⁷² Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.275-276

⁷³ Там же, с.276 Вот карнавал, свершаемый вполне по Бахтину:

"К черту гонителей и палачей футуризма! (Гром аплодисментов.) Долой паразитов!.. ...Даже при выходе на улицу нас ожидала громадная толпа, которая пошла провожать нас по Мясницкой.

Даже по дороге мы читали стихи и говорили всякие веселые вещи..." (В.Каменский. *Путь энтузиаста*, в: *Русский футуризм...*, с.359)

⁷⁴ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.73-74

Но ведь это же описание театрально-концертной ситуации, когда феномен и актерского и зрительского творчества разворачивается в настоящую минуту, действителен именно в данный момент. (Уж не отсюда ли идея Бахтина о любви Достоевского к настоящему?). Одним словом «балаганчик» Блока – смешное и несолидное мероприятие рядом с «балаганом» Достоевского. А балаганы Достоевского крошечный балаганчик рядом со вселенским балаганом Бахтина, с тем самым балаганом, живя в котором, он давал его описание, подавленный мыслью о грандиозности культурного мероприятия:

"Генерал, учитель в его доме (герой повести), проходимец де Грие, Полина, куртизанка Бланш, англичанин Астлей и другие, сошедшиеся в немецком городке Рулетенбург, оказываются здесь каким-то карнавальным коллективом, чувствующим себя в известной мере вне норм и порядка обычной жизни." ⁷⁵

Все эти генералы и проходимцы - балаганно-театральная *труппа*. Бахтин *театрализует* Достоевского, будучи уверенным в том, что Достоевский *и был* глубоко театрален, мыслил театральными категориями. Бахтин, например, обратил внимание на сходство, которое Достоевский видит между картежниками и "каторжной баней" ("Мертвый дом"). Для Достоевского и то и другое своего рода "описание ада". Бахтин останавливается на этой мысли Достоевского и развивает ее в нужном ему направлении:

"В этом смысле и каторжники и игроки - карнавализованные коллективы." ⁷⁶

Опять - "коллективы", то есть опять "труппы", нечто вроде бродячих театров, балаганов. Но ведь Бахтин совершенно прав. Вот у Достоевского читаем:

«"Здоров париться, молодец Исай Фомич!" - кричат ему снизу арестанты. Исай Фомич сам чувствует, что в эту минуту он выше всех и заткнул всех их за пояс; он торжествует и резким, сумасшедшим голосом выкрикивает свою арию: ля-ля-ля-ля-ля, покрывающую все голоса. Мне пришло на ум, что если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место.» ⁷⁷

Как видим, Исай Фомич - чистый Мефистофель из оперы не то Гуно, не то Бойто. Но как эти голые каторжники организовались в оперный коллектив, так и остальные герои "Достоевского" в насквозь

⁷⁵ Там же, с. 199

⁷⁶ Там же, с. 201

⁷⁷ Федор Достоевский. *Записки из мертвого дома*, в: Собр.соч. в 10 тт., т.3. Москва 1956, с.518

театрализованном сознании Бахтина образуют собой *театр Достоевского*, в котором музыка и драма представлены на равных:

"Одна и та же совокупность слов, тонов, внутренних установок проводится через внешнюю речь Голядкина, через речь рассказчика и через речь двойника, причем эти три голоса повернуты лицом друг к другу, говорят не друг о друге, а друг с другом. Три голоса поют одно и то же, но не в унисон, а каждый ведет свою партию."⁷⁸

Но это же оперное трио, пение, перемежающееся речитативом. Особенно интересно то, что эти голоса "повернуты *лицом* друг к другу". Как в таком подходе к Достоевскому не углядеть почти верленовское "театр превыше всего"?

"Оговорка Ивана к главному мотиву решения у черта превращается в главный мотив, а главный мотив становится лишь оговоркой. В результате получается сочетание голосов глубоко напряженное и до крайности событийное, но в то же время не опирающееся ни на какое содержательно-сюжетное противостояние."⁷⁹

Сочетание до крайности *событийное*, но не опирающееся на *сюжет*, на содержание. И, между прочим опять - оговорка, это главный мотив, а главный мотив, это - оговорка (игра аспекта с целостностью).

"Это контрапунктическое сочетание разнонаправленных голосов в пределах одного сознания служит для него и тою основой, той почвой, на которой он вводит и другие реальные голоса... Здесь... нам хочется привести одно место из Достоевского, где он с поразительной художественной силой дает музыкальный образ разобранному нами взаимоотношению голосов."⁸⁰

Бахтин не подозревает того, что его собственная речь, его собственные фразы, его образы *сами* пропитаны музыкой, если не в стилистическом плане, то в содержательном. И когда довольно длинный отрывок из "Подростка", где Тришатов рассказывает об опере, которую он написал бы, используя технику контрапункта, Бахтин завершает следующим абзацем, нам кажется, что к самому Бахтину это имеет не меньшее отношение, чем к Достоевскому: "Часть этого музыкального замысла, но в форме литературных произведений, бесспорно, осуществил Достоевский, и осуществил неоднократно на разнообразном материале."⁸¹

Вместо того, чтобы останавливаться на разговоре Тришатова с Подростком, мы остановимся на сноске Бахтина, в которой тот связывает это место из Достоевского с эстетикой Томаса Манна. Бахтин цитирует

⁷⁸ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.256

⁷⁹ Там же, с.258

⁸⁰ Там же, с.259

⁸¹ Там же, с.260

немецкого писателя, (цитату приводим с сокращениями, курсивы все Бахтина):

*"Адриан Леверкюн всегда велик в искусстве делать одинаковое неодинаковым... Так и здесь... Всякое слово, содержащее идею "перехода", превращения в мистическом смысле, стало быть, пресуществления, - трансформация, трансфигурация, - вполне здесь уместно. ...в пронзительно-звонкой ангельской музыке сфер нет ни одной ноты, которая, в строгом соответствии, не встретила бы в хохоте ада."*⁸²

Но ведь в эту цитату из Томаса Манна умещается вся полифоническая теория Бахтина: "Михаил Бахтин всегда велик в искусстве делать одинаковое неодинаковым", трансформация и трансфигурация - главное свойство его исследовательской мысли, это сущность полифонии, ("преображения"). Читатель, возможно, обратил внимание на то, что у нас понятие полифонии приобрело какое-то новое значение – преобразование, трансформация. Не только сочетание двух или трех мотивов, тем, голосов, их драматическое переплетение, но и *превращение*, изменение темы до неузнаваемости. Такую трансформацию мы назвали бы «вертикальной» полифонией. Если явственно слышимую музыкальную тему мы называем «горизонтальной», то вызванный ею чисто психологический эффект, слушательская интерпретация этой темы есть полифония вертикальная, звучащая в *неявственно* слышимом пространстве, которое оказывается элементом пространства слышимого, написанного нотами. Мы исходим из того, что музыка не только дописывается, но и переписывается слушателем. Вертикальная полифония есть результат рефлексии на столкновение и переплетение разных мотивов.

Музыкальное произведение тоже признает «рампу», такую границу, за которой начинается свобода «зрителя». В модернизме рампа разрушена, а отсюда и другая музыка (так же, как и другой театр): то, что мы тут называем «вертикальной полифонией» включено композитором в произведение. Как футуристы выходили на улицы города, превращая реальные дома в декорации, так модернист композитор музыкальным пространством своего опуса хочет охватить (поглотить?) интерпретаторскую свободу слушателя, то есть «вытаскивает» тем самым зрителя на сцену; а отсюда и усиление роли полифонии, спорящих голосов. Спор как дописывание или переписывание музыки включен в самое произведение.

⁸² Там же.

Адриан Леверкюн разрушил классическую музыку тем, что трансформировал «сценическую площадку»: он разрушил, если так можно выразиться, «четвертую стену», он разрешил толпе смешаться с «актерами», с музыкальными звуками... Зрительская интерпретация стала элементом «представления», так называемая *серьезность* которого, естественно, нарушилась. Отсюда и «хохот ада», о котором говорит Томас Манн; отсюда и очень тонкое, но, все-таки, *опошление*, снижение того романтического-поэтического начала, посредством которого музыка отстранялась от «пошлости», от непрошенных, занижающих ее интерпретаций...

Искусство Адриана Леверкюна «делать одинаковое неодинаковым» имело своей предпосылкой двадцатое столетие, «все смешавшее в доме Облонских». (Прототип Леверкюна Фридрих Ницше жил, как известно, в девятнадцатом столетии, но что это меняет в романе, посвященном новейшему искусству?). Дьявольское начало Леверкюна заключалось не в нем самом (у Томаса Манна с дьяволизацией Леверкюна ничего не вышло), а в его музыке, которая пригласила дьявола в себя, отказалась от того, чтобы предоставить его самому себе, как в старые добрые времена загодя отфильтровывая возможные реакции на музыку, загодя проектируя вертикальную полифонию и, разумеется, стараясь оставить дьявола пошлости за пределами искусства. Изменив себя, музыка изменила себе и об этом роман Томаса Манна, об этом музыка Леверкюна, всячески благоволившего этой новой балаганности, этому, так сказать, «русскому футуризму» в музыке. Идеальный прототип Леверкюна в русской культуре Александр Блок, который остро чувствовал надвигающийся ужас этой новой балаганности и, не любя ее, в тот же самый момент, ускорял ее приближение... Чего стоит одна «Незнакомка», в пронзительном лиризме и грусти которой так явственно слышится леверкюновский хохот ада...

Бахтин тут не составлял исключения. «Монологиста» («классического» автора) Достоевского он превращает в модерниста, но каким образом? Он *входит* в него на правах читателя, получившего новые права... На правах читателя, который точно знает, что наступила «революция» и теперь, стало быть, *все равны*... Такое же отношение у Бахтина и к науке, средствами которой он решил подойти к Достоевскому (лучше сказать: войти в Достоевского). Наука тоже стала, в известном смысле, жертвой «революции». Одним словом – типичный революционный парадокс: декларируя равенство, пожать ужасное неравенство; декларируя одинаковость, сотворить сплошную неодинаковость. В работе Бахтина нет ни одного понятия, которое не

сопровождалось бы «смехом ада», то есть не имело бы своего собственного опровержения. В самом деле, вот несколько примеров (все курсивы принадлежат Бахтину):

"Мир Достоевского глубоко персоналистичен".⁸³

"Мир Достоевского глубоко плюралистичен".⁸⁴

"Что касается вихревого движения, то здесь с Достоевским может поспорить самый пошлый современный кинороман."⁸⁵

"Отсюда же катастрофическая быстрота действия, "вихревое движение", динамика Достоевского."⁸⁶

"Это упорнейшее стремление его видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени..."⁸⁷

"Таким образом, в плоскости современности сходились и спорили прошлое, настоящее и будущее..."⁸⁸

"Мы не видим никакой надобности особо говорить о том, что полифонический подход не имеет ничего общего с релятивизмом..."⁸⁹

"*Релятивизуя* все внешне устойчивое, сложившееся и готовое, карнавализация с ее пафосом смен и обновления позволила Достоевскому проникнуть в глубинные пласты человека и человеческих отношений."⁹⁰

О князе Мышкине:

"Его личность обладает особою способностью релятивизовать все, что разъединяет людей и придает ложную серьезность жизни."⁹¹

"Если уж искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь, как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники и праведники..."⁹²

"Но и образ церкви остается только образом, ничего не объясняющим в самой структуре романа".⁹³

"Если же мы поставим вопрос о тех внехудожественных причинах и факторах, которые сделали возможным построение

⁸³ Там же, 10

⁸⁴ Там же, 31

⁸⁵ Там же, 17

⁸⁶ Там же, 34

⁸⁷ Там же, 33-34

⁸⁸ Там же, 103

⁸⁹ Там же, 81

⁹⁰ Там же, с.194

⁹¹ Там же, с.203

⁹² Там же, с.31

⁹³ Там же, с.32

полифонического романа, то и здесь менее всего придется обращаться к фактам субъективного порядка, как бы глубоки они ни были. "⁹⁴

"Сама эпоха сделала возможным полифонический роман. Достоевский был *субъективно* причастен этой противоречивой многоплановости своего времени..." ⁹⁵

"Нельзя... усматривать, например в Девушкине или Голядкине гоголевского героя плюс самосознание". ⁹⁶

"...примитивно еще и сознание Девушкина. Ведь в конце концов это Акакий Акакиевич, освещенный самосознанием, обретший речь и "вырабатывающий слог".

Одним словом: Михаил Бахтин всегда велик в искусстве *делать одинаковое неодинаковым*. Как и Андрей Белый, впрочем:

"...не переносите пыхтения ваших тяжелодумий на мой символизм, которому девизом всегда служили слова Ницше: "Заратустра плясун..." ... бойтесь полемики со мной; всегда могу укусить со стороны вполне неожиданной; ...ибо мировоззрение мое для вас весьма туманная штука: оно... пространственная фигура, имеющая одну вершину, многие основания и явно совмещающая в проблеме имманентности антиномию дуализма, но - преодоленного в конкретный монизм." ⁹⁷

Вот эта "антиномия дуализма", преодоленного в конкретный монизм, и есть противоречие, постоянно живущее в каждом предложении Бахтина... Причем, формула эта настолько замысловата, что ее очень легко перевернуть без малейшего покушения на общий ее смысл: имманентность конкретного монизма, преодоленного в антиномию дуализма... Или: мировоззрение мое для вас весьма туманная штука, ибо оно пространственная фигура, имеющая много вершин и одно основание... Дело в том, что в этой модели в роли самого реального компонента выступает именно туман, так что выражение «туманная штука» не есть метафора... Это дефиниция той (эфирной) материи, из которой сама эта модель соткана. В сущности, это тот самый шеллингианский *субъект*, «который в привлечении *себя* становится другим», это и *образ* Пастернака тоже...

"Мировоззрение мое для вас весьма туманная штука"... А почему? Потому что это мировоззрение Бездны, в бесконечных просторах которой всякая ясность категорически исключена. В силу чисто пейзажной специфики Бездна может обернуться адом, а может обернуться и небесами, облачные пейзажи которых – идеальное

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Там же, с.58

⁹⁷ Там же, с.187-188

зрелище для художника-символиста... Вот так и Бахтин: давая две противоположные, взаимоуничтожающие друг-друга характеристики, он *лепит облако*, очерчивая контур проблемы, которая сама по себе – клубящийся пар... Это прекрасно работает в системе искусства, но не может работать в системе научного знания.

А.Белый о своем читателе:

"...он, например, ткнет в одну из проекций моей фигуры мысли и радостно поймает с полочным:

- Ага, - вот он у него где, мистический квадрат!

А я, диалектически перебежав по моей четырехгранной пирамиде, основание которой - квадратно, а бока - треугольны, я ткну в спину треугольником научно-позитивного мировоззрения..."⁹⁸

И эта быстрая перебежка, и тычок в спину, и даже самоё научно-позитивное мировоззрение - явления воображения, явления мысли, которая принципиально туманна, театрально-метафорична, сама собою любителю в зрительном зале зрительного зала....

"...в этом символизме от музыки, от гераклитианского вихря, строящего лишь формы в движении и никогда в покое, и подставляющего вместо понятия догмы понятие ритма, или закона изменений темы в вариациях и всяческого трансформизма, и заложена основа всего будущего моего".⁹⁹

Обращают на себя внимание слова о "всяческом трансформизме". Ну что тут будешь делать? Читаешь фразу, а она лишь *трансформация* прямо противоположной мысли. Она есть зеркало, переворачивающее идею справа налево, в ней звучат два разных мотива. Но ведь это тоже - чистейшей воды символизм, чистейшей воды символистская проблема. Очень интересно писал О.Мандельштам:

"Русский символизм жив. Русский символизм не умер. Пифон клубится. Андрей Белый продолжает славные традиции литературной эпохи, когда половой, отраженный двойными зеркалами ресторана "Прага", воспринимался как мистическое явление, двойник, и порядочный литератор стеснялся лечь спать, ненакопив за день пяти или шести "ужасиков"."¹⁰⁰ Мистика двойничества связана с "ужасом" не случайно: сознание,

⁹⁸ Андрей Белый. *На рубеже двух столетий*. Chicago 1966, с.189

⁹⁹ Там же, с.190 А теперь послушаем Давида Бурлюка:

«...я буду касаться этих течений лишь постольку, поскольку они являются следствием этой Новой творческой психологии и вызывают то или иное отношение в публике и критике, воспитанной на психологии прежнего представления об искусстве. Прежде всего для таких людей, если они не сделают попытки стать на требуемую точку зрения, искусство наших дней будет фатально непонятно.» (Ольга Розанова. *Основы Нового Творчества и причины его непонимания*, в: Русский футуризм..., с.230).

¹⁰⁰ Осип Мандельштам. Андрей Белый. Записки чудака. Берлин, 1922 г., в: Собр.соч. в 2тт, т.2, Москва 1990, с.292

имеющее дело с самим собой, изолированное от мира, теряет способность отличать реальное от фантастического; все в результате, становится страшным, сознание пугает себя своими собственными призраками. Мандельштам знал, о чем говорил; как поэт он тоже жил этим внутренним театром.

Бахтин:

"Эпитет "жестокий талант"... имеет под собою почву, хотя и не столь простую, как она представлялась Михайловскому. Своего рода моральные пытки, которым подвергает своих героев Достоевский, чтобы добиться от них слова самосознания, доходящего до своих последних пределов, позволяют растворить все вещное и объектное, все твердое и неизменное, все внешнее и нейтральное в изображении человека в сфере его самосознания и самовысказывания."¹⁰¹

Жестокость таланта обусловлена тем, что самосознание становится *самовитым* и теряет на себя управу. Дойдя до пределов благодаря своей *самовитости*, оно доходит до *беспредела*, до *ужаса*... И, между прочим, именно тут, вот *в этом* пункте Федору Михайловичу Достоевскому очень важно быть вполне "традиционным" писателем: в самом деле, о каких моральных *пытках* может идти речь, если нет боли? Значит ему очень важно, чтобы его герои были бы из плоти и кости, а не чистые "самосознания", иначе - что им боль? Если бы и герой Достоевского был "Заратустра плясун", кто бы заметил, что Алена Ивановна и сестра ее погибли под топором, Раскольников пошел на каторгу, в Настасью Филипповну был воткнут нож, Кроткая выбросилась из окна... Если бы слово Достоевского обладало той самовитостью, какую ему приписывает Бахтин, то оно, выбросив героя из его материальной оболочки, должно было бы потерять всякую чувствительность, а вместе с нею и чисто моральный¹⁰² аспект, вне которого Достоевского просто не существует. Достоевский же, прежде всего, был писателем-моралистом. Открытый им релятивизм был следствием его последовательности, жесткой логики. Эмоционально же он был на стороне «Бога»...¹⁰³

В главе своей книги "Эрос невозможного", названной "Философ у зеркала", А.Эткинд пишет:

"Если для Лакана прообразом универсального человеческого отношения "я - другой" является отношение аналитика и пациента, то для

¹⁰¹ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.62

¹⁰² Как бы сказал Д.Бурлюк: "Чисто анекдотический аспект: горы, дома, лес..."

¹⁰³ В свете всего сказанного выражение «жестокий талант» кажется нам вполне «бахтинским». Талант как бы не зависит от своего носителя. Хочет, будет жестоким, захочет будет помягче...

Бахтина... ...отношение автора литературного произведения и его героев. Автор (например, Достоевский) - я; герой - (например, Раскольников) для автора - другой. Мир автора населен героями, и через них... автор выражает все, что хочет сказать".¹⁰⁴

Вряд ли Бахтину понравилось бы такое утверждение: "А где же полифония?" Спросил бы он Эткинда. Этак-то у кого угодно - "мир автора, населенный героями и через них он высказывает свое". А где же коперниковский переворот? Идея-то Бахтина прямо противоположная: герои существуют *сами по себе*, говорят и делают, что хотят; если бы мир автора был *их* миром, то не было бы и переворота.

Переворот совершают не герои, переворот совершает сознание как таковое, борясь с сознанием *авторских* героев. Это сознание так и заявляет: хватит, намаялись мы с этими отцами-авторами, что только в голову им не взбредет, то мы и делаем! Больше этого не будет. Переворот совершенно футуристический: сознание хочет быть *самовитым*, оно объявило о своей непринадлежности «богу», объявило о своем родстве с бездной Бёме. Оно забыло, что новое появление «бога», то есть «режиссера» запрограммировано самой бездной. И как бы Бахтин ни старался уйти от Достоевского-автора, у него ничего не получается. Но ему и не надо, чтобы «получалось». Как это ни парадоксально звучит, но в ситуации с Достоевским важен не Достоевский, а сам Бахтин. Если уж мы упомянули Фрейда, то заметим мимоходом, что ученый восстал на самого Бога, на религию, он решил вырвать человека из «рук» всемогущего владыки. И что же осталось у него в руках? Что ему удалось вырвать из рук владыки? Только *часть* человека, его *пол...* Бахтин решил освободить героя от писателя, и что же он освободил? Самого себя, создав, в конечном итоге, вполне консервативную работу по толкованию Достоевского. После первой «революционной» части с ее радикальными лозунгами, он делится вполне «солидными» трактовками, в которых нет ничего «вызывающего»... Правда, Бахтин рассказал нам о себе, о своей жизни, рассказал, ссылаясь на Достоевского, превратив самого себя в этого другого...

Но так и Фрейд, рассказами о своих пациентах рассказал нам о себе, о своем восстании против «бога», который решил отнять у него, у Фрейда, его сексуальную свободу (теперь, после новейших биографических исследований мы знаем, что свобода эта была *безгранична*, воистину *самовита*). Одним словом, Бахтин превратил романы Достоевского в свою друидову рошу; он отпустил на волю *свое*

¹⁰⁴ Александр Эткинд. *Эрос невозможно...*, с.403

сознание, и оно рассказало нам о своем носителе гораздо больше, чем о самом Достоевском...

А.Белый:

"...это "я" уже с семи лет знало... что никакое "я" по прямой линии не выражаемо в личности, а в градации личностей, из которых каждая имеет свою "роль"; вопрос о режиссуре... в течениях контрастов и противоречий "я" в личностях... вырос отсюда."¹⁰⁵

Личность склонна к разбеганию; это всегда несколько личностей и известный «монархизм» в структуре человеческого я неизбежен. Сознание повторяет бемевскую бездну: как из этой бездны неизбежно появился Бог, так появляется «режиссер» из кипящего и бурлящего сознания, которому не справиться с анархией своих элементов. Достоевский Бахтина родился из пучины его, Бахтина, сознания; образ Достоевского сыграл роль «режиссера», организовавшего грандиозный спектакль о жизни Бахтина. Не так ли образ Великого Инквизитора родился в мозгу Ивана Карамазова с тем, чтобы подчинить разбегающиеся элементы, и тем самым создать Ивану его собственный образ богоборца, не признающего Бога на том основании, что Ему все изменили и перекинулись к дьяволу? По отношению к Федору Михайловичу Достоевскому образы и Инквизитора и Ивана – это *он сам*. Это *он*, Федор Достоевский веря, что есть Христос, ничего не может поделать с мыслью о полной Его беспомощности. Все в руках черта, черт бы его побрал...

А. Белый:

"Эллис... пытался меня уверить, что у меня есть двойник - черный профиль, который он видел. Однажды, прибежав ко мне, Эллис уселся над книгой, поджидая меня; вдруг ему показалось, что в полуоткрытую дверь шмыгнул черный контур (мой черный контур), и перепуганный Эллис убежал..., забыв закрыть дверь..."¹⁰⁶

Видно же, что Белому идея Эллиса очень приятна: ну как же, у Белого тоже есть свой «режиссер», свое второе я, да еще такое романтическое.

Валентинов:

"После смерти Блока... Белый заявит, что напрасно написал статью, что сделал это под влиянием "черного контура, овладевшего моими поступками и в припадке боли и полемической злобы". Что же он написал, толкаемый этим "черным контуром"?"¹⁰⁷

Лучше спросим Раскольникова, что он сотворил, толкаемый *своим* черным контуром. А что сотворил Иван Карамазов, толкаемый и

¹⁰⁵ Андрей Белый. *Почему я стал символистом...*, с.11

¹⁰⁶ Николай Валентинов. *Два года с символистами...*, с.38

¹⁰⁷ Николай Валентинов. *Два года с символистами...*, с.76

чертом и Инквизитором и всеми замученными младенцами вместе взятыми?.. Самовитое сознание, уничтожая монархию своего носителя, проповедует демократию, охотно приветствуемую двойником этого сознания, тут же и выступающим из тьмы. Вот почему Достоевский боялся «свободы», он знал, что свобода никогда не приходит одна, она всегда приводит с собою черта...

Валентинов:

"Мне как-то попала в руки, обшитая кружевами дамская черная маска. Я несколько дней надевал ее и смотрел на себя в зеркало; получалось два человека: я и еще кто-то, будто я и не я. Это раздвоение очень интересно.

- Для чего вам нужны эти эксперименты?

- Как для чего? Чтобы выходить из границ обычных состояний нашего сознания, их расширять, лучше постигать наш внутренний мир, и мой, и других людей. Ведь в этом мире множество всяких шепотов, нюансов, шорохов, образов, неожиданностей и неизвестностей..."¹⁰⁸

Вот именно, столько шорохов и каждый имеет свое право на существование, пусть цветут все цветы. Шорохи и нюансы складываются в образ (в красочные пятна Бурлюка), с которым у любителя приключений завязываются весьма необычные отношения.

Валентинов:

"Летом 1900 г. Вл.Соловьев уехал на юг, в имение князя С.Н.Трубецкого, откуда до самой кончины... посылал брату на хранение запечатанные пакеты. После его смерти пакеты были братом вскрыты и поразили М.С.Соловьева своим содержанием. Вл. Соловьев сообщал, что, подобно Иисусу в пустыне, он изо дня в день искушается дьяволом: днем дьявол ходит за ним по пятам и смеется, а ночью садится около его кровати, ведет с ним долгие возмутительные беседы. В записях Соловьева находилось и описание внешности дьявола, и детальная запись всего, что дьявол ему говорил. Эти записи М.С.Соловьев и его жена решили сжечь..."¹⁰⁹

Кое-что они, конечно, сожгли, но главный "протокол" - остался. Это разговор Ивана Карамазова с чертом. Ведь совершенно очевидно, что черт старался уверить Ивана Карамазова (а с ним, пожалуй, и самого Федора Михайловича) в том, что у него, у Ивана, есть *свой* режиссер и нечего сему сопротивляться, а лучше с ним беседовать, брать, так сказать, «режиссерские уроки Станиславского».

"Ведь то, что *должно быть раскрыто и охарактеризовано*, является не определенным бытием героя, не его твердым образом, но последним итогом его сознания и самосознания..." Но проблема в том, что сознание (оно же *воля* героя) отчуждено от героя, оно стало самовито, оно теперь само по себе. О каком «последнем итоге» тут может идти речь?

¹⁰⁸ Там же, с.102

¹⁰⁹ Там же, с.169

Ведь сознание само стало героем, и у этого героя нет ни определенного бытия, ни твердого образа. Так называемый «последний итог» прекрасно знает о себе, что он есть *предпоследний* итог, потому что бездна находится в постоянном движении, она полифонична и каждую минуту рождается новая композиция... Так что, то, что должно быть раскрыто и охарактеризовано никогда не будет раскрыто и никогда не будет охарактеризовано *до конца*, потому что оно не *должно* быть раскрыто и охарактеризовано без позволения режиссера; а режиссер и сам не уверен, что через минуту он не растворится в бездне. Инквизитор и рад бы сжечь Христа, да *не может*, потому что не уверен в своих режиссерских полномочиях; Христос и рад бы все изменить, да *не может*, потому что и у него нет никакой реальной власти... Достоевский и рад бы сказать свое последнее слово, да не может, потому что добро чревато злом, а зло чревато добром и вообще концов не сыщешь... А отсюда и все эти *достоевские* «про» и «контра», решительно во всем, о чем бы ни заходила речь.

Бахтин: "...теми элементами, из которых слагается образ героя, служат не черты действительности - самого героя и его бытового окружения, - *но значение этих черт для него самого, для его самосознания*".¹¹⁰

Это как раз то, о чем мы говорили: сознание режиссирует самое себя, отождествляя своего носителя с собой. Оно «клубится»; героя как такового нет, но есть *самовитость* его сознания-воли, занятой собой, своим бурлением и последнего слова о себе не имеющей, потому что само понятие последнего или первого есть понятие действительное в системе времени, а времени нет, но только в нем может быть зафиксирована финальность суждения. Каждый герой в такой же степени калиф на час, как и навсегда... "Ведь то, что *должно быть раскрыто и охарактеризовано*, является не определенным бытием героя, не его твердым образом, но последним итогом его сознания и самосознания..."

Такого «последнего» итога нет и быть не может, потому что самосознание, по Бахтину, бесконечно, оно не заковано ни в какие формы!

Н.Бердяев: "Отверженность я переживаю как отвержение мной. Я извергаю, а не меня извергают."¹¹¹ Это голос «режиссера», рожденного

¹¹⁰ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.55

¹¹¹ Николай Бердяев. *Самопознание. Опыт философской автобиографии*. Москва 1991, с.98

бездной Бёме, но, в конечном-то итоге, это голос самой бездны. И сколько неуверенности в этой уверенности!

Бердяев:

"...я с необычайной остротой поставил перед собой и пережил проблему личности и индивидуальности.» – прервем на секунду философа; личность и индивидуальность поставила перед собой проблему личности и индивидуальности; сконструировала себе двойника! – «Это была не только проблема моей философии, но и проблема моей жизни. ...Я никогда... не хотел подчиниться власти общего, общеобязательного... Я всегда был за исключение, против правила. В этом проблематика Достоевского, Ибсена была моей нравственной проблематикой... Поэтому у меня всегда была вражда к монизму, к рационализму, к подавлению индивидуального общим, к господству универсального духа и разума, к гладкому и благополучному оптимизму. Моя философия всегда была философией конфликта. И я всегда был персоналистом."¹¹²

Как хорошо, но как странно: я всегда был персоналистом, у меня всегда была вражда к монизму и к господству универсального духа и разума... И что остается в результате смещения всех этих противоборствующих сил и воинственных настроений? И к монизму вражда, и к универсальному духу вражда, и к разуму вражда, а к чему не вражда?.. К своему я? Но ведь оно *склубилось* в то, что оно есть из паров монизма и универсализма, и духа и бездуховности, и индивидуального и общего, и разума и глупости, ну и так далее до бесконечности... Бердяев даже не замечает как из его слов складывается «режиссер», «черный контур», насмешливыми клубами колеблющийся вокруг говорящего...

Бердяев: "Примат бытия над свободой приводит к детерминизму и к отрицанию свободы. Если существует свобода, то она не может быть детерминирована бытием."¹¹³ Конечно, потому что свобода, о которой говорит Бердяев – самовита, *она и есть бытие*. Если же признать бытие, то придется ограничить сознание, а такого рабства никакой свободный человек не потерпит!

Как истинное дитя своего времени, Бахтин выразил то, что составляло самое суть этого времени, и именно поэтому его книга на самом деле не столько о Достоевском, сколько о полифонизме сознания, о сознании как контрапункте: это книга о двойственном характере всякого суждения, о двойственном характере всякой формы, о двойственности самого бытия и, в конечном итоге, о двойственности самой этой двойственности...

¹¹² Там же, с.99

¹¹³ Там же, с.101

"Ибо не только две бездны Мити, но и две бездны отцов-пустынников - бездна веры и бездна неверия, созерцаемые в один и тот же момент, и две соприкасающиеся правды - мимо идущая земная и правда вечная старца Зосимы... - раскрывают нам всю диалектическую игру противоположностей, провозглашенную и тезисом и антитезисом, олицетворенных в живых образах, в героях романа: эти "две бездны" и "две правды" раскрывают нам самого автора романа."¹¹⁴

Теория полифонии открывает нам автора полифонии - всю диалектическую игру его *сознания*.

Белый: "Так бы и определил мой *игровой* подход к христианству; повторяю: *играл я всерьез*". Вот и Бахтин, он "играет всерьез" с романами Достоевского, но *играет*. Он символист и занят *собой*, своим *третьим*, своим свободным я, в котором все противоречия совершенно свободно уживаются. Таков механизм интериоризации им «другого». Не случайно же через увлечение неокантианством прошли почти все выдающиеся деятели русского символизма. Именно в неокантианстве они могли найти философский базис для своей безграничной внутренней свободы, той самой, которую на разные лады, в разных манерах, но в одном философско-содержательном диапазоне воспевали представители русского модернизма:

"Мышление уже не выступает у Когена как связывание воедино многообразия, доставляемого чувственностью, оно выступает теперь как порождающий акт, чисто спонтанная деятельность, не имеющая вне себя ничего, что не было бы положено ею самой."¹¹⁵

Сравним это с Бахтиным: «В то время как обычно самосознание героя является лишь элементом его действительности, лишь одною из черт его целостного образа, здесь, напротив, *вся действительность становится элементом его самосознания*»¹¹⁶

У неокантианца Когена вне мышления нет ничего, что могло бы существовать независимо от этого мышления; у Бахтина вся действительность поглощена самосознанием, стала его *элементом* (!).

«Все то, что автор-монологист оставлял за собою... Достоевский отдает своему герою, превращая все это в момент его самосознания»¹¹⁷ Бахтин не может выговорить того, что ему очень хочется сказать. Ведь видно же, что на деле он говорит следующее: превращая «все это» в

¹¹⁴ Михаил Бахтин. *Проблемы...*, с.90

¹¹⁵ П.П. Гайденко. *Принцип всеобщего опосредования в неокантианстве марбургской школы*, в: Кант и кантианцы. *Критические очерки одной философии*, Москва 1978, с.22

¹¹⁶ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.55

¹¹⁷ Там же, с.60

чистое сознание, в бёмевскую бездну: «Главные герои Достоевского действительно в самом творческом замысле художника не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно значащего слова.»¹¹⁸

Быть субъектом слова, значит или быть самим словом или быть его значением. Это именно то, о чем мы говорили выше: слова-субъекты, варясь в полифонической бездне Бахтина, образуют силуэты героев, силуэты «режиссеров-постановщиков»... Полифонически двоящиеся на две символические половинки - на Вл.Соловьева и его собеседника в пустыне... Вспомним пастернаковскую идею о качествах, которые *субъективны*; поэт это не существо, а качество. Герой это не существо, а качество. А качество это не свойство, а существо (вот так-то!).

П.Гайденко:

«...проблема данности, игравшая важную роль в теории познания Канта, неокантианцами снимается. Деятельность логического субъекта не ограничивается у них больше никакой данностью, - к этому приводит неокантианский пересмотр трансцендентальной эстетики Канта.»¹¹⁹

У неокантианцев «логический субъект», у Бахтина – герой в качестве «субъекта собственного слова» (какое прекрасное определение «самовитого слова»!). Мы помним его рассуждение о «целостном аспекте», то есть о таком *аспекте*, который, в то же самое время, является *целым*. Аспект, являющийся целым есть фантомное явление; словесное образование, фигуры не имеющее:

"Герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, мы его слышим..."¹²⁰ Чтобы стать "бесконечно малой" и в то же время сохранить глобальность всеобщего герою надо пережить *трансфигурацию*, стать субъектом слова (голосом), имматериализоваться, трансформироваться в "аспект", в «бесконечно малую», ибо, как оно и должно быть, - «данность исчезает». Одним словом, все, как у неокантианцев: "Вторым шагом стала новая интерпретация реальности и существования посредством понятия бесконечно малого."¹²¹

Это с одной стороны, но с другой, как мы уже говорили, бесконечно малое равно бесконечно большому. Невидимый, а только слышимый герой обладает *неслыханными* и *невиданными* возможностями:

¹¹⁸ Там же, с. 7

¹¹⁹ П.Гайденко. *Принцип всеобщего опосредования в...*, с.223

¹²⁰ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.62

¹²¹ П.Гайденко. *Принцип всеобщего опосредования в...*, с.223

"Согласно Канту, субстанция относится к движению, только к движению, а вовсе не к мышлению. Она характеризуется как предварительное условие только движения. И для движения она является лишь предварительным условием. Но само движение впервые развертывает многообразие того, что согласно обычному словоупотреблению принимает вид бытия. Это мнимое бытие есть скорее бытие движения."¹²²

Белый:

«Мир звуков был совершенно адекватен мне, и я – ему; бытие и сознание были одно и то же; если религия, искусство, науки, правила, быт были чем-то все еще мне трансцендентным, к чему я подыскивал, так сказать, лесенки, к чему мне надо было взобраться, то музыку переживал я имманентно своему «Я»...; ...летай, как хочешь – вверх, вниз, вправо, влево в этом звучащем пространстве я был и бог, и жрец...»¹²³

Вспомним Бердяева: у него свобода то же самое, что и «движение» у Когена. А посему бытие принимает «вид свободы»; не свобода мимикрирует под бытие, а бытие под свободу. Сначала моя свобода, потом все остальное. Власть свободы санкционирована ее субстанциальностью; субстанция есть ее «предварительное условие».

Движение *мимикрирует* под бытие или бытие мимикрирует под движение? Стоит ли удивляться тому, что у Бахтина время движется так быстро, что стоит на месте: "Динамика и быстрота здесь (как, впрочем, и всюду) не торжество времени, а преодоление его, ибо быстрота - единственный способ преодолеть время во времени."¹²⁴

С помощью временного понятия "быстрота" Бахтин преодолевает понятие "время". Он не замечает этого противоречия по той простой причине, что стремительное движение у "его" Достоевского совершается как в пределах субстанциального движения, так и в пределах мимикрирующего под это движение («мнимого») бытия. Время у Бахтина принципиально (субстанциально?) двойственно.

А.Белый: "... догматов у меня не было, ибо я символист, а не догматик, то есть учившийся у музыки ритмическим жестам пляски

¹²² Там же, с.228

¹²³ Андрей Белый. *На рубеже двух столетий...*, с.183

¹²⁴ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.34

"Все стало молниеносным, быстротечным, как на ленте кинематографа. Плавные, спокойные, неспешащие ритмы старой поэзии не соответствуют психике современного горожанина..." (В.Н.Терёхина. *Только мы - лицо нашего времени*, с. 13) Эти слова принадлежат В.Маяковскому.

"Мне кричали:

- А почему у вас на лбу аэроплан? Отвечал:

-Это знак всемирной динамики". (В.Каменский. *Путь энтузиаста...*, с.356)

мысли, а не склеротическому пыхтению под бременем несения скрижалей."¹²⁵

Но так же и Бахтин: выступая против "догматов" и "монизма", столь нелюбимых сердцу Белого и Бердяева, он противопоставляет этим силам *полифонию* - богатую движением *пляску мысли*.

Л.И.Филиппов: "Бросая взгляд на современную ему науку, А.Белый... считает невозможным построение мировоззрения, основанного на научном знании."¹²⁶ Такое мировоззрение Белого обусловлено тем, что он был "символистом", то есть - учился у *музыки ритмическим жестам пляски мысли*.

"Выход из создавшегося положения А.Белый видит в построении теории знания как введении в миропонимание, в создании науки о науках, в гносеологии. Вопрос о построении мировоззрения переносится, таким образом, в область кантианской теории познания."¹²⁷

Вообще-то, похоже на то, что почтенный Иммануил Кант к этой "гносеологии" не имеет никакого отношения. Наука о науках дело хорошее, но науки в такой науке не нуждаются, ибо наука есть то самое "пыхтение", то самое "несение скрижалей", которому Белый противопоставляет весело пляшущего Заратустру. *Тяжелой* науке Канта русский символист противопоставляет *веселую* науку (Ницше?). В самом деле: "На этом пути А.Белый... стремится преодолеть фиксированный Кантом разрыв между чувственным созерцанием и рассудочным познанием."¹²⁸

И мы отлично знаем, почему Белый хочет *преодолеть этот разрыв*: для него "чувственное созерцание" есть то "третье", та "индивидуальность", которая томится и страдает под личиной "обстания", под тяжестью рассудочно-рационального бытия, «личности»... Если Кант хочет преодолеть этот разрыв, "пыхтя" и "надрываясь" под скрижалями все того же докучного "знания" - символа причастности к миру иному, внешнему, то Белый хочет преодолеть этот разрыв, не покидая пределов своей "индивидуальности", своего сокровенного "я". И надо сказать, что Бахтин тут совершенно на стороне Белого: "...в мышлении Достоевского нет генетических и каузальных категорий".

¹²⁵ Андрей Белый. *На рубеже двух столетий...*, с.187

¹²⁶ Л.И.Филиппов. Неокантианство в России, в: *Кант и кантианцы. Критические очерки одной философии*. Москва 1978, с.312

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Там же.

При этом, заметим, речь идет об "отвлеченном мировоззрении" Достоевского. Написать такое можно было только в одном единственном случае: держа в уме "А я, как и Штейнер, волил конкретного преодоления всяческого рационализма..."¹²⁹ Преодоление "всяческого рационализма" возможно в области интимно-внутренних переживаний, в области дневных снов, той сновидческой свободы, только при которой и возможна "пляска мысли". Вот эту интимную сторону своего я, его неуправляемую глубину Белый решил охватить каким-то общим принципом. И тут на помощь ему пришло неокантианство.

Л.И.Филиппов:

«Но звено, соединяющее эти роды деятельности сознания, А. Белый видит не в законах мышления, а в разработанном неокантианцами понятии ценности. Связь между главным познавательным принципом (формой) - причинностью и другими формами познания А.Белый трактует как нормативную. "Ценность, нормирующая познавательную деятельность, делает возможным то, что категорический императив познания есть неизбежная предпосылка познания."»¹³⁰

Таким образом предпосылкой познания является внутренний порыв, внутренняя энергия "индивида", его субъективное желание; недаром автор статьи совершенно справедливо констатирует: "Вытесняя все другие разработанные в неокантианстве "предельные понятия"..., - ценность перестает вместе с тем быть гносеологическим понятием, она превращается в эмблему эмблем, в символ" ¹³¹

А как же иначе? Ведь если "ценность" будет *гносеологическим* понятием, это будет значить только одно: кроме интимно-внутреннего импульса, кроме "игры" свободного сознания, в это понятие должны будут входить ненавистные элементы "обстояния", внешнего "несвободного", "нетворческого" мира. Тут уж не до "пляски", не до летаний туда и сюда музыкально-звуковой монады, тут придется "попыхтеть под скрижалями".

И вот Филиппов приступает к анализу понятия "символ" по Белому:

"Во-первых, символ есть последнее предельное понятие."¹³²

Может быть, Белому хочется, чтобы это было именно так, но уж коли ценность не есть гносеологическая категория, то, хоть она и вытеснила все предельные понятия, очевидно, что от этого она не стала "последним", окончательным понятием, поскольку уходит в интимную глубину "я", в глубину "индивидуальности", то есть в такую

¹²⁹ Андрей Белый. *Почему я стал...*, с.44

¹³⁰ Л.Филиппов. *Неокантианство в России...*, с.312

¹³¹ Там же.

¹³² Л.Филиппов. *Неокантианство в России...*, с.313

беспредельность, в такую внепонятийную глубину, где понятие «предела» просто не работает; так что «ценность» тоже теряется, тоже становится беспредельным понятием, неуправляемым, всегда может перейти в собственную противоположность. Как раз именно в "символизме" понятие всегда "актуально предпоследнее". Эта *трансфигуративность* понятия и нашла свое выражение в определении «символ». Символ есть *состояние*, такое состояние понятия, в котором оно принципиально неустойчиво, трансфигуративно. Отсюда и важность термина «ценность» для Белого; ценность понятия меряется не его логическими характеристиками, а чистой аксеологией, то есть... ценностью! Субъективным (интимно-субъективным, *несказанным*) отношением к понятию.

Трансфигуративность понятия, о которой сказано выше, нашла свое выражение в рассуждениях Бахтина о герое, за которым хотя и остается последнее слово, но *он всегда может его изменить*. Это значит, что само понятие «последнего слова» есть *символ*, оно трансфигуративно. Между прочим, этой нашей идее априорной "предпоследности" понятия у Белого ничуть не противоречит следующий пункт в рассуждениях Филиппова: "Во-вторых, символ есть всегда символ чего-нибудь; это "что-нибудь" может быть взято только из областей, не имеющих прямого отношения к знанию... в этом смысле символ не есть синтез..., но органическое соединение."¹³³

Если символ так боится "чего-нибудь" в качестве знания, значит он понимает, что объясняя это "что-нибудь", он и сам станет знанием, элементом гносеологии. А это значит, что проблема "ценности" станет весьма проблематичной, вместе с "ценностью" исчезнет и свобода, отличающая символ от всех остальных понятий. Отсюда и "органическое соединение" вместо "синтеза". Органическое соединение – дружеский союз понятий во имя *самой этой дружбы*; тут свобода сохраняет себя во имя свободы, стараясь не подпасть под влияние «бытия», точно так, как учил Бердяев. Синтез же ведь и есть синтез: и свобода и бытие есть синтетическое образование, одно входит в другое и разобраться в этом единстве невозможно, что и учитывает каждый *реалист*, а не романтик...

"То "нечто", что символизируется в теории А.Белого, есть *внеположная сознанию жизнь*."¹³⁴ Еще бы, конечно, "внеположная", на то и "Заратустра", чтобы *сознание*, со всеми своими гносеологическими («генетическими и каузальными») категориями не смело и близко подойти к бешеному плясуну. Но автор статьи как-то упустил тот

¹³³ Там же, с.313

¹³⁴ Там же.

момент, что эта "внеположная сознанию жизнь" совершается *внутри* сознания. Заратустра пляшет не на улице (посреди, так сказать, жизни), а в голове у философа, это *огненная пляска мысли*. Автор пишет: "Кантовский механизм познания как конструирование предмета путем наложения формального категориального аппарата на материал чувственного опыта проецируется вовне, в область жизнетворчества."¹³⁵

Автор статьи не учитывает чисто символистскую систему зеркал. Это самое "вовне" означает не что иное как "вовнутрь"; для символиста область жизнетворчества лежит, как уже говорилось, в самой глубине его "я"; его "я" порождает действительность, его "я" порождает (*творит*) из себя театр жизни, глубина я есть идеальная атмосфера для символа – символа трансфигуративного понятия; нет смысла искать это понятие в «гносеологии», потому что таковая подразумевает вынесение понятия на космический холод реальности, где и испытывается его прочность; недаром автор статьи цитирует совершенно замечательные слова А.Белого: "Если определить смысл ценностью, то падают твердыни теоретической философии, мировоззрение становится творчеством..."¹³⁶

Короче говоря, - мировоззрение есть не *продукт* умственной деятельности, а ее *начало*, причем такое, которое не нуждается в развитии, ибо охватывает собой главный принцип познания - ценность. В начале было слово и слово было Бог, и все от него исходит и все в него возвращается. Тут мы опять пришли к "зазеркалью", а вместе с ним и к Голосовкеру, в книге которого есть совершенно поразительный пассаж о человеке, вознамерившемся пройти сквозь философию Канта, в которой, как известно, философ сталкивает свои знаменитые антиномии. Голосовкер дает чисто *символистскую* трактовку знаменитых страниц кенигсбергского философа. "И вдруг его, мыслителя, начинает, как балаганного пьяного Петрушку, бросать из стороны в сторону: он то стремительно падает вниз, то взлетает вверх, как будто мост уже не мост, а какая-то хитрая система танцующих коромысел..."¹³⁷

Оказавшись внутри кантовской философии наш "неокантианец" оказывается в мире... русского символизма: тут и балаган(чик) (Блока-Бахтина?), и *качели* Сологуба, и Заратустра-плясун Андрея Белого, и мандельштамовские маятники Фуко, перемахивающиеся друг в друга... И, конечно же, обязательное *Зазеркалье*:

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Там же.

¹³⁷ Я.Э.Голосовкер Я. Э. *Достоевский и Кант*. Постскрипtum, Reprint, с.35

"Он как бы попался на трюк комнаты из одних якобы волшебных зеркал, где зритель со всех сторон видит только себя и никак не может найти выхода, натываясь повсюду на свое же собственное изображение в холодной гладкой зеркальной стене."¹³⁸

Что же происходит с путником, оказавшимся в "дебрях" кантианской философии? Почему вокруг зеркала, почему вокруг одни отражения?

"Ибо Канту известен один действительно чудовищный секрет, равный тайне перстня Соломона, что в разуме нашем таится *иллюзия*, бессмертная сестра химеры, которая рисует действительность там, где нет ничего и, таким образом, рождает непримиримое противоречие между двумя истинами."¹³⁹

Там, где нет ничего! Но это же бездна Бёме, из которой рождается Бог, в нашем случае – «режиссер» по Андрею Белому. Клубится волною кипучей Ничто; вот она тайна символизма. Не только Иммануил Кант, Андрей Белый тоже был в курсе этого страшного секрета:

"... теоретическая значимость остается только за гносеологией; сама же твердыня знания в своей метафизической форме есть ликвидация твердынь чистого разума; *в результате такой ликвидации мировоззрение как теория переходит в творчество*."¹⁴⁰

В результате, "твердыня знания" сильно теряет именно в твердости, она становится текучей, подвижной, *клубящейся*. "Установлен рубеж между бесконечным проявлением догматизма и символизмом. Открыта дорога к золотому горизонту счастья"¹⁴¹

Еще бы! Куда ни глянь - везде отражается собственная мысль, двигаться никуда не надо, все под рукой...

Блок: "*Теза*: "ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире". Твори, что хочешь, ибо этот мир принадлежит тебе. "Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет" (Брюсов). "Я - бог таинственного мира, весь мир – в одних моих мечтах" (Сологуб). Ты - одинокий обладатель клада; но рядом есть еще знающие об этом кладе... Отсюда - мы: немногие знающие, символисты"¹⁴²

Что произошло? Освободившись от "исторического откровения", от "материи", чистый динамизм впал в летаргию, в самообожествление. «Материя» же в это время не дремала. От лица мира "истории", мира "материи", отвергнутой интеллектуалами во имя чистой динамики,

¹³⁸ Там же, с.36

¹³⁹ Там же, с.37

¹⁴⁰ Л.Филиппов. *Неокантианство в России...*, с.313

¹⁴¹ Там же, с.311

¹⁴² Александр Блок. *О современном состоянии...*, там же, с.337

Владимир Ульянов-Ленин (по выражению Белого - "человек огня и серы") внимательно следил за успехами неокантианства, фиксируя его достижения не без некоего *режиссерского* злорадства по адресу слишком зазнавшегося актера:

В.Ленин про философию Когена:

«"Теоретический идеализм, - восклицал Г.Коген... - стал колебать материализм естествоиспытателей и, может быть, скоро уже окончательно победит его"... "Атомизм должен был уступить место динамизму"... "Исчез вчерашний предел нашего знания бесконечно малых частиц материи, - следовательно, заключает идеалистический философ, - исчезла материя (а мысль осталась)».¹⁴³

Вот в эту "оставшуюся" мысль и переселяется художник-символист, художник-"идеалист" (он же и герой "Достоевского" в футуро-символистическом манифесте Бахтина).

П.П.Гайденко: «"Движение - все, конечная цель - ничто", - этот афоризм передает смысл неокантианского панметодологизма, а не только его социальной позиции».¹⁴⁴ Такое динамичное отделение духа от материи очень устраивало людей "огня и серы".

М.Бахтин:

"... мир Достоевского может представляться хаосом, а построение его романов - каким-то конгломератом чужеродных материалов и несовместимых принципов оформления. Только в свете формулированного нами основного художественного задания Достоевского может стать понятной глубокая органичность, последовательность и цельность его поэтики".¹⁴⁵

А поскольку "задание Достоевского", каким оно виделось Бахтину, лежало в сфере той самой духовной динамики, которая отрицала власть «материи», то книга Бахтина о торжестве этой самой динамики долго оставалась незамеченной.

С.Рудаков в разговоре с Мандельштамом:

"Программа: все это в движенъи. О нем, о движенъи написан "Дант"."¹⁴⁶

Куда «двинули» Мандельштама вскоре по написании «Данта», всем известно: туда, откуда самому Данте удалось-таки выбраться.

Вспомним уже приводимую фразу Давида Бурлюка о тех, кто держался за «материю»: "... для таких людей, если они не сделают попытки стать на требуемую точку зрения, искусство наших дней будет фатально непонятно."

¹⁴³ Владимир Ленин *Материализм и эмпириокритицизм*. Полное собрание сочинений, т. 18, Москва 1961, с.299-300

¹⁴⁴ П.П.Гайденко. *Принцип всеобщего опосредования...*, с.250

¹⁴⁵ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.8

¹⁴⁶ Эмма Герштейн. *Новое о Мандельштаме*. Atheneum 1986, с.206

В заключение, нам хотелось бы остановиться на статье С.Г. Бочарова "Об одном разговоре и вокруг него". Статья посвящена М.М.Бахтину, которого Бочаров хорошо знал, с которым тесно общался. Статьи предшествуют несколько страниц из воспоминаний Р.М.Миркиной, знавшей Бахтина в его молодые годы, когда он жил в Витебске, а потом переехал в Ленинград. Мы нашли чрезвычайно интересной информацию о том, что Бахтин страшно любил публичные выступления, причем эти выступления отнюдь не сводились к научно-популярным лекциям, было и нечто иное, что выдавало в нем глубоко *театрального* человека:

"Без участия Бахтина не проходили и очень модные в то время "литературные суды". Заседали "суды" в городском четырехърусном театре при полных сборах. Михал Михалыч всегда выступал как защитник и всегда выигрывал, за исключением "дела" Веры Мирцевой.¹⁴⁷

Что Бахтин был человеком, несомненно, с сильной театральной жилкой, говорят следующие замечания: "Лекции Михал Михалыч читал прекрасно. Это был природенный оратор с очень выразительным, красивого тембра голосом."¹⁴⁸

А вот как описывается одно из его выступлений в Ленинграде, в доме пианистки М.В.Юдиной:

"У столика перед слушателями стоял Бахтин в черной длинной пелерине с капюшоном. Вероятно, ему неловко было появиться перед гостями в своем каждодневном потертом, лоснящемся костюме. В пелерине он выглядел довольно странно, но романтично и еще больше походил на князя Мышкина."¹⁴⁹

Как видим, в этом описании есть и вовсе нечто *карнавальное*. Что же касается воспоминаний С.Г.Бочарова, то и в них тема карнавальности весьма заметна, хотя это и не та карнавальность, которую можно сравнить со знаменитыми футуристическими *представлениями*. В своей статье Бочаров старается ответить на вопрос почему Бахтин с такой легкостью ставил чужие имена на своих книгах, причем даже тогда, когда он мог уже совершенно спокойно восстановить подлинное авторство, то есть поставить *свое* имя на книгах, он отказался это сделать. Вопрос, действительно, интересный и Бочаров отвечает на него со всей присущей ему талантливостью исследователя. Он

¹⁴⁷ Р.М.Миркина. *Бахтин, каким я его знала*, в: *Новое литературное обозрение*. Москва 1993, № 2, с.66

¹⁴⁸ Там же, с.67

¹⁴⁹ Там же, с.69

скрупулезен, откровенен, но видно, что внутренне, чисто психологически, принять идею этого "лжеавторства", когда детище своего разума человек отдает другому, пусть и другу, Бочаров не может. Он то и дело называет этот поступок Бахтина "странным". Нам же кажется, что и *это* было частью карнавальной психологии времени, в котором Бахтин пребывал. Одно из предположений Бочарова сводится к тому, что в 1924 году был закрыт единственный независимый научный журнал, где должна была выйти статья Бахтина. Ученый сделал из этого выводы и воспользовался именами друзей для того, чтобы высказать свои сокровенные идеи, невольно подпорченные марксистской приправой. Таким образом он как бы освобождался от ответственности пусть за малую, но, все-таки, ложь.

«Из беседы 10.IV. 1974: "Михаил Михайлович, вы бы от своего лица писали иначе?" - "Писал бы иначе"». А нам кажется, что у Бахтина, как и у Розанова, было *несколько лиц*. Ему доставлял удовольствие этот "научный" карнавал, это надевание научных масок. Собственно, на это и намекает Бочаров, когда пишет следующее: «Самая же вариативность творчества отвечала глубокой особенности его мышления, о которой сам он сказал в итоговой автохарактеристике: "Моя любовь к вариациям и к многообразию терминов к одному явлению..."»¹⁵⁰

Бочаров воспринимал Бахтина как академического ученого, он не воспринимал его как человека, пропитанного культурой серебряного века, в сознании которого *модернист* (он же - "футуро-символист") пребывал в постоянных "диалогических" отношениях с ученым во вполне серьезном, неигровом ("а *играл я всерьез*") смысле слова. Однако, Бочаров слишком тонкий психолог, слишком тонкий специалист, чтобы не уловить именно этот, глубоко игровой момент в "странном" поведении Бахтина:

"По-видимому, разгадка в том, что автор ориентировался на "образ автора"; он писал не так, как писал бы от своего лица, - М.М. говорил мне об этом; он писал в полумаске... "Чужие" (работы-В.Д.) строились по правилам игры, имевшим, между прочим, отношение к теоретическим проблемам авторства и чужого слова, которые всю жизнь он исследовал."¹⁵¹

Вот это "*в полумаске*" и "*по правилам игры*" весьма знаменательны! Чем не Андрей Белый со своей черной маской. Бочаров много и интересно пишет о незаконченности работ Бахтина, о многих потерянных им рукописях. И этому качеству он находит то объяснение, что Бахтин жил в "чужую" эпоху, налаживать диалог с которой не имело

¹⁵⁰ С.Г.Бочаров С.Г. *Об одном разговоре и вокруг него. Новое литературное обозрение*. Москва 1993 № 2, с.76

¹⁵¹ Там же, с.78

смысла, само время не вдохновляло на завершение работ: доступ в печать им был закрыт. Что это именно так и было, в этом нет никакого сомнения, но, наверное, было и кое-что другое. Вспомним Велимира Хлебникова, который, как известно, постоянно терял свои рукописи, носил их в наволочке, то есть относился к письменному слову без того почтения, с каким к этому слову относится "профессиональный" писатель (Бочаров, например, рассказывает о том, как Бахтин "скурил" на самокрутки большую рукопись своей книги). Хлебников жил в царстве *голосов*, и к своим сочинениям относился как к нотным записям, в которых музыка лишь записывается, но живет она в *атмосфере*, во вселенной. Бахтин жил в друидовой роще и никогда оттуда не выходил. В этом смысле он был сомнамбулой вроде Хлебникова.

В интереснейших воспоминаниях Бочарова есть кое-что, касающееся и полифонии Бахтина. Бочаров затрагивает эту тему по-своему, со своих позиций, но емкость его подхода позволяет и нам углядеть кое-что "свое", *узнаваемое*, в выразительно набросанном портрете знаменитого ученого. Собственно, самого слова "полифония" Бочаров нигде не произносит, но, с нашей точки зрения, оно оказывается ключевым для расшифровки некоторых моментов, о которых речь впереди.

Согласно Бочарову Бахтин постоянно мучился тем, что не был в своих сочинениях искренен, как бы изменил своей вере, нигде не показав своей глубокой любви к Христу. На комплименты Бочарова о "Достоевском" сказал: "Да, может быть... но это все литературоведение (вновь с некоторой гримасой). Это все в имманентном кругу литературоведения, а должен быть выход к мирам иным. Нет, в vyšнем совете рассмотрено это слово не будет."¹⁵²

Выше уже говорилось, что работа о Достоевском не есть "имманентное" литературоведение. Как раз наоборот: именно *имманентности* (научности, собственно литературоведения) в этой работе могло бы быть и больше. Книга явно выходит за рамки литературоведения и боль Бахтина за невыход "к мирам иным" как раз и выдает сознательную устремленность автора за пределы "имманентного литературоведения". С точки зрения уже пожилого Бахтина современная ему молодежь (имея в виду поколение Бочарова) не *"предавала"* хотя бы уже потому, что ей нечего было предавать. На себя он смотрел иначе: "Если вы не утверждаете, то это потому, что вы не уверены. А я вилял - туда и обратно".¹⁵³

¹⁵² Там же, с. 72

¹⁵³ Там же, с. 73

Это было не влияние, а двойственность модерниста, маскарадно-артистический подход к действительности требовал умения легко и быстро перевоплощаться, сменять маски. Для Бахтина Христос был одной из карнавальных масок, одной из фигур, возникших в полифонической бездне его сознания. Он упрекал себя за тот самый полифонизм, который открыл в Достоевском, даже не подозревая, что это, прежде всего, был философский портрет Михаила Бахтина. Впрочем, в этом "самонепризнании" тоже был свой "полифонизм": Бахтин экстраполировал свое я на другого, в такой же степени перевоплощая этого другого в себя, в какой и сам перевоплощался в этого другого ("ты еси").

А.Эткинд: "Достоевский категорически отрицает, что он психолог... Он видел в ней (психологии) лишь унижающее человека овеществление его души", - пишет Бахтин, как всегда, *связывая с Достоевским свои собственные мысли-чувства.*" ¹⁵⁴

Как видим, Достоевский был *контур* Бахтина, который надиктовывал Бахтину его тексты. В одном из них и наталкиваемся на признание, что Бахтин - против "овеществления души", против "твердых убеждений», он за - пляшущего Заратустру. Он - *полифонист*.

Эткинд:

"Главный интерес для самого Бахтина состоял в том, чтобы показать на материале Достоевского глубину трансформаций, которые претерпевает образ человека при переходе от внешней точки зрения к внутренней или наоборот, - трансформаций не столько структурных, сколько содержательных, психологических и даже идеологических." ¹⁵⁵

То есть, буквально по Андрею Белому: *жизнетворческих...*

Если исходить из нашей точки зрения на Бахтина, как на модерниста, то речь идет о трансформациях именно как "структурном" феномене, причем не при переходе от внешнего к внутреннему, а *внутри* собственно внутреннего. Бахтин мучился тем, что он был модернистом и тут, конечно, ничто не могло его утешить, его интеллектуальная драма была неизбывна. Тут очень показательно его отношение к Христу в романе Булгакова, как оно описано Бочаровым. Отношение было неравным: от критически-полуснисходительного до приятия.

"Говорил, что с богословской точки зрения это все на низком уровне. Но говорил и всерьез о Христе у Булгакова, что это Христос в традиции спиритуалов, средневековых мистиков, последователей Иоахима Флорского, учивших о грядущей эре Святого Духа и новых отношениях человека с Богом,

¹⁵⁴ Александр Эткинд. *Эрос невозможно...*, с.406

¹⁵⁵ Там же, с.403

освобожденных от моментов авторитарности и подчинения... Этой связью с традицией спиритуалов и был интересен ему Христос у Булгакова."¹⁵⁶

Вполне *полифоническое* отношение. Тем же был интересен и Достоевский, герои которого, следуя заветам спиритуалов, освобождались от авторитарности и подчинения. Что герой при этом исчезал, рассмотрению не подлежало. Достоевский как бы превращался в Бога, добровольно уступившего свое первенство, свою власть во имя свободы человека. Это, собственно, все тот же Бердяев, его "свобода выше бытия". Отношение к Бердяеву и вообще к русской философии было тоже полифонично:

«Из замечаний в беседах можно было заключить, что новую русскую философию он как-то не очень ценил, она у него проходила больше по разряду "свободного мышительства", чем философии в собственном смысле. Философию же склонен был понимать как "строгую науку"».¹⁵⁷

По закону полифонии эта мелодия должна иметь свой «контур», *свою-другую* мелодию. «Впрочем, за подобными оценками вдруг следовало: "Свободное мышительство - с некоторой точки зрения это и более глубоко"».¹⁵⁸

Это замечание Бахтина Бочаров комментирует следующим образом:

"Такого рода оговорки были очень в стиле М.М. Он ценил оговорку как необходимый корректив, спасающий широту суждения, и владел культурой оговорки."¹⁵⁹ Но видно же, что это не просто "оговорка", а прямо противоположное суждение, то самое зеркальное переворачивание истины, о котором мы уже имели случай говорить. Корректив, спасающий широту суждения настолько, что оно переходит в свою противоположность, есть не просто корректив, а *противоречие* ("контрапункт"). Бахтин - большой мастер контрапункта, его суждение заранее трансформативно и трансфигуративно, то есть - полифонично. Мы уже знаем до какой степени мысль Бахтина была проникнута *Бердяевым*, но, тем не менее, у Бочарова читаем:

«О русском мышительстве есть ядовитые строки в книге "Формальный метод в литературоведении"...

"...Слишком легко было отбросить эстетические построения и критические опыты наших самодумов-мыслителей как явно не имеющие отношения к делу."»¹⁶⁰

Это явная *полифония*. Бахтину отбросить Бердяева было не только "нелегко", но и *невозможно*. Он был *персоналист*. Правда,

¹⁵⁶ С.Г.Бочаров. Об одном разговоре и..., с.72

¹⁵⁷ Там же, с.81

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Там же, с.81

¹⁶⁰ Там же.

Бочаров так не считает: "Параллелей между ранними трактатами Бахтина и положениями Бердяева или Карсавина можно собрать немало, но надо установить решающий факт: он отклонился от основного русла русской философии начала века."¹⁶¹

Уклонился? Но ведь, например, "основное русло русской философии начала века" было вовсе не чуждо неокантианству. Кто только из русских философов не прошел через неокантианство.

"Как-то на вопрос об отношении к русской религиозной философии он ответил: "Увлекался марбургской школой - этим все сказано."¹⁶²

Между прочим, Миркина тоже вскользь замечает: "Как-то он назвал себя неокантианцем"¹⁶³

Уклонился ли Бахтин от неокантианства? Попробуем ответить на этот вопрос, начав несколько издалека. Мы помним, как он переживал свое "предательство Христа" и тем более любопытно отметить, что Бочаров в своих воспоминаниях возвращается к этой теме. Интересно то, с какой стороны он подходит к этой теме на этот раз:

"Покаянные мотивы возникали и в других беседах, причем в неслучайной увязке с темой "чужих" работ. Все же известный цинизм ситуации требовал объяснения, и М.М. объяснял: "Вообще тогда разложение было в полном ходу, царило презрение к нравственным устоям, все это казалось смешно, казалось, что все рухнуло". - "М.М., и вам тоже?" - "Ммда, отчасти и мне тоже. Мы ведь все предали - родину, культуру". - "А как можно было не предать?" - "Погибнуть. Я тогда же начал писать статью "О непогибших". Статью ненаучную. Конечно, не кончил и, конечно, потом уничтожил". - Все это было сказано с ясным лицом и довольно весело..."¹⁶⁴

Вот и "трагедия жизни", вот и "покаяние". Но вот и тайна "Творчества Достоевского", тайна *полифонии*. Книга Бахтина была манифестом футуро-символиста. В ней было гораздо больше кубо-футуризма, чем христианского гуманизма. Достоевский подвергся кубо-футуристической обработке, в основании которой лежала ностальгия по мениппейно-веселому прошлому, острое неприятие новой государственности плюс университетская начитанность и образованность. Именно отсюда и тот холодок, тот скептицизм по отношению к Бахтину, какой Бочаров углядел у некоторых виднейших представителей мировой славистики. Его этот холодок оскорбляет, задевает за живое и в своих воспоминаниях Бочаров на этих выражениях скептицизма останавливается. Остановимся и мы.

¹⁶¹ Там же, с.79

¹⁶² Там же, с.81

¹⁶³ Р.М.Миркина Р.М. *Бахтин, каким я его знала*, там же, с.67

¹⁶⁴ Бочаров С.Г. *Об одном разговоре и вокруг него...*, с.83

"Ведь и книга о Достоевском 1929 г. была мало кем тогда прочитана - время шло мимо нее, о чем невнимательная, небрежная рецензия такого автора, как Н.Берковский, говорит еще выразительнее, чем проработочный "Многоголосый идеализм" в "Литературе и марксизме"..."¹⁶⁵

В рецензии Н.Берковского был поставлен быстрый и точный диагноз, касающийся общей логической конструкции исследования:

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

В действительности роман Достоевского чрезвычайно объединен, и именно авторской мыслью... Неудачная идея "полифонизма" разбила все построение Бахтина."¹⁶⁶

Быть может, Бочаров углядел небрежность Берковского в том, что тот ничего не сказал о "диалогизме", но этим неупоминанием реалист Берковский лишь оказал критическую услугу (символисту?) Бахтину: диалогическое общение самосознаний, каждое из которых поглотило *весь мир* есть такой же логический казус, как и общение *неслиянных* душ... Бочаров слишком глубокий и тонкий мыслитель, чтобы не чувствовать полифонизма Достоевского; но он считает, что творческая мысль писателя охватила и выразила эту тему с глубиной и полнотой достойной великого таланта. "В одной из первых западных статей о Бахтине Ю.Кристева дала выразительное, хотя и несколько снисходительное, описание языка его "Достоевского" как гуманистически-расплывчатого "и даже глухо христианского"..."¹⁶⁷

Вот эта "снисходительность" тона Кристевой явно задела Бочарова:

"Ю.Кристева расслышала "глухо христианские" оттенки в книге о Достоевском ("под сурдинку христианские" - можно более вольно перевести и так...), но она не знала еще раннего трактата об авторе и герое, о котором можно сказать, что это бахтинская теология в форме эстетики..."¹⁶⁸

Но почему надо знать предыдущий трактат, чтобы судить о следующем самостоятельном произведении, тем более, когда предыдущий трактат был даже и не опубликован? Кроме этого защитного хода Бочаров пользуется и еще одним, причем дважды:

¹⁶⁵ Там же, с.85

¹⁶⁶ Николай Берковский. *М.М.Бахтин. Проблемы творчества Достоевского*, в: *Мир, создаваемый литературой*. Москва 1989, с.120-121

¹⁶⁷ Бочаров С.Г. *Об одном разговоре и вокруг него...*, с.79

¹⁶⁸ Там же, с.80

"Читая Бахтина, мы догадываемся, что некоторые основные модели христианской философии глубоко запрятаны в анализе ситуаций, которыми он занимался. ...Религиозный аспект эстетики Бахтина глубок, но затаен, оттого и глубок, сокровенен как тема неизреченная. Очевидно, не по одним только внешним условиям писания в советское время у Бахтина это так. Затаен, как будто не позволяя нам судить об этом слишком решительно."¹⁶⁹

Тут Бахтин уже напрямую роднится с символистами, с их *несказанным*, что доставляет нам немалое удовлетворение, вследствие нашей убежденности в принадлежности его работы к символизму. Но, тем не менее, мы не склонны преувеличивать роль христианства в этой работе по двум причинам: во-первых, не таким уж глубоким оно было и в символизме, которому гораздо ближе Христа был образ светлого Люцифера, а, во-вторых, если предмет "глубоко запрятан", "затаен" и т.д., то не означает ли это, что обладатель предмета не стремится к его обнаружению? А в чем и смысл научной работы, как не в *обнаружении* истины?

Но, кажется, и сильнее Берковского с его претензией к "полифонии", и сильнее Кристевой с ее снисходительностью к "христианству" Бахтина, Бочарова задел М. Л. Гаспаров, который определил язык Бахтина как "вызывающе неточный"¹⁷⁰ И на этот раз защита Бочарова нам показалась довольно неубедительной. По мысли Бочарова, Гаспарова, как "принципиального филолога", раздражала "философско-литературоведческо-лингвистическая смесь", которую представлял собой язык Бахтина. И, кажется, Бочаров согласен с тем, что на фоне "принципиальной филологии" эта "смесь" выглядит действительно странно. Другое дело стиль "вольного размышления в нашей религиозно-философской традиции", на фоне этого стиля язык Бахтина "кажется более строгим и связанным, более дисциплинированным терминологически".¹⁷¹ На это мы бы возразили, что на фоне языка Флоренского, Бердяева, Булгакова язык Бахтина, каким он предстает перед нами в "Творчестве Достоевского" несравненно неряшливей, "вольнее", как в стилистическом, так и в логическом отношении. И вообще, "вызывающая неточность" Бахтина, отмеченная Гаспаровым, настолько "вызывающа", что невольно приходит на ум идея о наличии какой-то второй, скрытой ("несказанной"?) реальности, упорно проступающей из текста о Достоевском. Именно эту реальность мы и постарались вскрыть в данной работе.

¹⁶⁹ Там же.

¹⁷⁰ Там же.

¹⁷¹ Там же.

Пожалуй, тут, на этом месте можно было бы поставить точку, но есть один чрезвычайно важный момент, на который обращает внимание Бочаров и пройти мимо которого нам не хотелось бы по той причине, что этот момент предоставляет прекрасную возможность выявить очень важную грань в творческом методе знаменитого ученого. Речь идет о его "гегелизме":

«..."единый становящийся дух даже как образ органически чужд Достоевскому", утверждает Бахтин. Осмелюсь прибавить к этому от себя, что гегелианский дух был органически чужд самому Бахтину и полемика с гегелианской диалектикой глубоко залегает в основах его мировоззрения, ниже я еще попробую сказать об этом несколько слов.»¹⁷²

Нам кажется, что "гегелианский дух" был не только чужд Бахтину, но как раз наоборот - *глубоко присуц* ему, сознание Бахтина было пропитано гегелианским духом настолько, что он этого просто не замечал. Впрочем, такая уверенность Бахтина тоже для нас важна в том отношении, что показывает до какой степени он не отдавал себе отчета в характере собственного мировоззрения, до какой степени он не чувствовал истинных своих корней, что можно объяснить пережитой им исторической катастрофой, буквально вырвавшей почву из-под ног молодого ученого. Со всей своей эрудицией он остался, практически, один, вне школы, вне течения, вне всякого русла и сильного культурного движения, способного его захватить. Важно помнить и другое, Петроградский университет в период Первой мировой войны значительно снизил требования к студентам, дух военно-предреволюционного времени витал над страной, пробуждая сознание всемирности, сея соблазнительные семена дилетантизма в душах будущих "узких специалистов", так что в своем научном становлении молодой Бахтин не прошел жесткой и сильной школы, которая позволила бы ему выработать *метод*, а не, как выражается Бочаров, лингвистико-философско-филологическую "смесь". Очень может быть, что это даже и "спасло" Бахтина в каком-то смысле, потому что его "вольный" стиль невольно выдал все археологические богатства, все культурные слои его становления, всю, так сказать, полифонию (свободные голоса) его творческого "я". Но эта же самая полифоничность, отсутствие пресловутого "монологизма", помешала ему, так сказать, "втиснуть в рамки" свое мировоззрение, дать четкое определение тому, что было принципиально нечетким, расплывчатым, принципиально открыто *оговорке*. Перефразируя старца Зосиму заметим: ведь *не совсем же он шутил*, когда говорил молодому

¹⁷² Там же, с.72

человеку (Бочарову) нового времени о глубоком моральном разложении, о "все позволено" пореволюционной эпохи¹⁷³... Вот это "все позволено", которого так боялся Достоевский, написало книгу о себе, рассказывая нам о Достоевском. Книга Бахтина *написана временем* и в этом ее несомненная талантливость, она сама многоголосна и полифонична, ей нельзя верить точно так же, как нельзя было верить времени, о себе в этой книге рассказавшему. Это время устранило идею авторитета, утроив эту идею; это время прославляло идею свободы, задушив эту идею; это время бредило всемирностью, отделив себя от мира... Этому времени было все позволено, потому что оно ничего себе не позволяло. Это время было безвременьем.

«...поскольку выше надо было коснуться отношения Бахтина к "гегелианскому духу", то вот еще и такое его высказывание о диалектике... - оно выразительно не только как философская позиция, но и как характерно бахтинский стиль высказывания: "Диалектика гегелевского типа - ведь это обман. Тезис не знает, что его снимет антитезис, а дурак-синтез не знает, что в нем снято"»¹⁷⁴

Странно, почему после этого высказывания не последовало *оговорки*, какого-нибудь высказывания типа следующего: "Впрочем, диалектика обмана обманывает диалектику"... Ведь говорил же Гаспаров о "вызывающей неточности" бахтинского текста. *Вызов* этой неточности заключается в том, что у Бахтина "тезис" *прекрасно знает*, что его снимет антитезис. Тезис живет в реальности, в которой решительно все возможно, в реальности вызывающе релятивной. Тезис априорно полифоничен, он многоголосен (это всегда "предпоследний тезис", а не последний), но в этом-то и заключается несокрушимое могущество тезиса -антитезис только веселит его своим таким серьезным "анти", своей убежденностью, что тезис можно опровергнуть. Вот в этой убежденности тезиса в своей врожденной релятивности - последовательность его непоследовательности. Обратим внимание на карнавальность самой терминологии: философские термины выступают в роли петрушек, балаганных дураков. Один дурак говорит А, другой говорит Б, а третий и сам не знает, чего он там такое говорит. Ну, чистый цирк.

О гегелевской системе Фр.Шеллинг в свое время говорил следующее:

¹⁷³ Борис Пастернак: «Мы все-таки, помимо революции, жили еще во время общего распада основных форм сознания, поколеблены были все полезные навыки и понятия, все виды целесообразного умения.» (Собр.соч. в 5тт; Т.5, Письма. Письмо О.М.Фрейденберг, с.472)

¹⁷⁴ С.Г. Бочаров *Об одном разговоре и вокруг него...*, с.88

"Все это явилось следствием одной ошибки, которая заключалась в том, что сами по себе истинные, т.е. будучи взяты чисто логически, истинные отношения были преобразованы в действительные, в результате чего они потеряли всякую необходимость." ¹⁷⁵

Логические отношения означают не что иное как абстракцию, отвлеченность, это отношения схематические, условные. Гегель вместо логических А, В, С ставит такие понятия как "бытие", "субстанция", "качество". Его логическая схема есть онто-логическая реальность, можно сказать, что в его логике пародируется система Бахтина, у которого герои свободны от автора: логическое понятие, объявив себя "бытием" или "ничто", как бы выходит из-под контроля занудной (формально-логической, "монологической") логики, оно само себе мир, полноценная ("самовитая") реальность. Гегель выступает в роли философа, лишь констатирующего импульсивные порывы этой реальности в самых неожиданных для нее самой направлениях. Это не "синтез-дурак" не знает, что в нем снято, а "философ" совершенно не ведает, "что будет дальше", потому что синтез, который ему приходится фиксировать, лишь бесконечно малый момент в бесконечно становящейся онтической (бытийной) реальности. У Гегеля такая же онтическая логика как и у Бахтина: у него понятие, как говорил Шеллинг, есть *действительность*, а потому оно подвержено всевозможным случайностям, оно выведено из скучного царства формально-аналитической обработки. В реальном лесу возможен дождь или пожар, но это будут реальные дождь или пожар, а не их *понятия*, в которых оставлена одна сущность и устранен элемент случайности. *Понятием* пожара травинки не подожжешь. У Гегеля же "ничто" есть не только понятие ничто, но и ничто само по себе, как таковое; у него понятия забыли о своей логической конструкции, о своем истинном происхождении и ведут себя с независимостью явлений. Они неуправляемы, на них нет "автора", они живут в полифоническом мире Бахтина.

Гегель:

"Пусть те, кто настаивает на различии между бытием и ничто, возьмут на себя труд указать, в чем оно состоит. Если бы бытие и ничто различала какая-нибудь определенность, то они, как мы уже говорили, были бы определенным бытием и определенным ничто, а не чистым бытием и чистым ничто, каковы они еще здесь". ¹⁷⁶

¹⁷⁵ Фридрих Шеллинг. *К истории новой философии*, в: Фридрих Шеллинг. *Сочинения*. Москва 1998, с.1507

¹⁷⁶ Гегель Георг Вильгельм Фридрих. *Наука логики*. Т.1, Москва 1970, стр.151

Но ведь это уже знакомая нам логика Андрея Белого: "Догмат не догмат уже, раз он "есть"; и раз есть "есть" догмата; в этом "есть" - в нем самом бьющий миг, так что догмат не круг, а круг с точкой. Что связует круг с точкой? Спираль."

Но это же - Гегель! "Ничто уже не ничто раз оно "есть" и раз уж есть это "есть" ничто; самый бьющий миг такого ничто в том, что оно есть и чистое и определенное ничто одновременно. Оно может быть кругом, может быть точкой и наоборот, а в целом оно есть спираль..." В самом деле: как наше понятие, как идея разума, как рефлексивный (отражающий) образ ничто есть точка, а как реальное ничто оно есть круг. Наше движение от круга к точке свершается по спирали, так что понятие спиралевидно, оно *фаззивно*. Нам достаточно иметь точку, чтобы говорить о круге и наоборот: достаточно иметь круг, чтобы говорить о точке. И действительно: кто же будет сравнивать круг с кругом (бытие и ничто), имея в руках только "точку"? Кто возьмет на себя труд доказать различие между двумя явлениями, глобальность которых превышает всякие наши возможности их описать? Ясно, что мы имеем дело с *символами*. Но Гегель ставит вопрос совершенно в бахтинском духе: есть образ героя, есть самостоятельный герой, не зависящий от автора, а есть *спираль*, которая связывает их обоих. Вот эта-то *спираль* и есть их данность нашему восприятию, она реальнее и точки и круга

Гегель: "Поэтому различие между ними (бытием и ничто - В.Д.) совершенно пусто, каждое из них в равной мере есть неопределенное."¹⁷⁷

Совершенно бахтинский "контрапункт": "различие между ними пусто". Если "*различие*", значит уже не "пусто". Если "неопределенное" то какая же "равная мера", как это знать, как это *определить*? Но тут сами рассуждения, сами гегелевские "догматы" - *спиральные*, к ним нельзя предъявить строгий счет, они изначально *неопределенны* ("несказанны"). Возможность понятия быть спиральным и есть его "трансфигуративность" и "трансформативность", то есть неопределенность, туманность. Каждое понятие у Гегеля подобно маленькой вселенной, которая всегда достаточно велика для любого в ней происшествия.

На самом-то деле символическая логика Гегеля есть описание житейской логики, когда абстрактное и конкретное смешивается сознанием во имя нормальных житейских интересов. Его постоянный

¹⁷⁷ Там же.

протест против формальной (строго-научной) логики тем-то и объясняется, что формальная логика есть искусственный язык, есть сознательная попытка сознания удалиться на расстояние, создать дистанцию между собой и предметом, создать "сетку" явления, абстрагировать его в соответствующей терминологии, заковать в клетку "монологизма", чтобы каждая "трансфигурация" могла быть предсказана и описана. Логика предотвращает случайности, но открывает их с неменьшей частотой, чем житейское сознание. Символическая логика Гегеля подобна зоопарку с открытыми клетками. Философ, оказавшийся в этом мире "действительности" не знает как быть, как реагировать на эту царящую вокруг свободу. Мы помним, что Толстой тоже был в ужасе, когда выяснилось, что Анне ничего не остается, как броситься под поезд. Героиня была закована в клетку логической необходимости и Толстой переживал ее поступок как следствие законов, открываемой им логики. В системе же Бахтина Анна смело могла броситься на самого Толстого, потому что ее образ вырвался из своей логической клетки, это есть *онтический* (бытийный) образ, он совершенно свободен, он неопределен в силу своей *действительности*, он многоголос, многоволен, то есть - *полифоничен*. Так что, критикуя гегелевское толкование формулы «тезис-антитезис-синтез», Бахтин критикует собственную систему; вся циркулярная часть высказывания имеет прямое отношение к бахтинской *полифонии*...

"Всем ведущим героям Достоевского дано "горняя мудрствовать и горних искати", в каждом из них "мысль великая и неразрешенная", всем им прежде всего "надобно мысль разрешить". И в этом-то разрешении мысли (идеи) вся их подлинная жизнь и собственная незавершенность".¹⁷⁸

Каждому из них надо найти «синтез», надо синтезироваться во что-то, и никто из них завершиться не может... Каждый помнит о себе, что он "целостный аспект", только малая его часть видима, а надо бы показать *всего* себя. В этом и заключается «великая мысль», а, точнее, великая проблема: малому не высказать себя через великое. Раскольников точно знает, что он не хуже Наполеона и Александра Македонского, а потому надо бы пробить череп старухе. Иван точно знает, что папаша его урод, и братец урод, и вообще детки страдают, а посему хорошо бы папашу придавить руками его незаконного сына. Ставрогин и Верховенский точно знают, что надо изменить общество, идущее по ложному пути, и организывают террор...

¹⁷⁸ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики*..., с.99

Короче, гегелианец Бахтин сливается с неокантианцем Бахтиным вполне: у неокантианца – творческий зазор между материей и движением, а у неогегельянца – такой же творческий зазор между целостностью и аспектом. Но, что самое главное, вот этим своим гегельяно-кантианством Бахтин и увидел модернизм Достоевского; это и была та призма, через которую он разложил световой спектр писателя-монологиста, превратив («трансформировав») его в обитателя друидовой рощи, то есть – в единомышленника...

М.Бахтин: "Если отмыслить от них идею, в которой они живут, то их образ будет полностью разрушен. Другими словами, образ героя неразрывно связан с образом идеи и неотделим от него."¹⁷⁹

Гегель:

"Становление есть существование бытия в той же мере, что и существование небытия, иначе говоря, их существование есть лишь их бытие в *одном*; именно это их существование и есть то, что также снимает их различие."¹⁸⁰

Бытие спирально (диалогично) движется к небытию, и наоборот: небытие спирально движется к бытию. Вот эта спираль и есть общее тело того и другого, в этой спирали (диалоге) исчезает различие между бытием и небытием. Спираль свободна и от начальной точки и от своего финального круга, потому что она принципиально не сводима ни к началу своему ни к концу; в обоих случаях она исчезнет...

Герой Достоевского и идея существуют в *становлении* и этот способ их существования "*снимает их различие*", делает их равно *неопределенными*. "Другими словами, образ героя неразрывно связан с образом идеи и неотделим от него. Мы *видим* героя в идее и через идею, а идею *видим* в нем и через него."¹⁸¹

Обратим внимание на эти выделенные курсивом "видим": Оказывается, что "не видимый", а только "слышимый" герой прекрасно видим насквозь, вплоть до идеи. Все эти противоречия Бахтина, о которых мы говорили выше, есть выражение этой гегелевской *неопределенности*.

"Все ведущие герои Достоевского как люди идеи, абсолютно бескорыстны, поскольку идея действительно овладела глубинным ядром их личности. Это бескорыстие не черта их объектного характера и не внешнее

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ Георг Вильгельм Фридрих Гегель . *Наука логики...*, т.1, с.151

¹⁸¹ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.99

определение их поступков, - бескорыстие выражает их действительную жизнь в сфере идеи...; идейность и бескорыстие как бы синонимы."¹⁸²

Что у Бахтина "бескорыстие", то у Гегеля "чистота" (*чистое* бытие, *чистое* ничто)... "Если бы бытие и ничто различала какая-нибудь определенность, то они, как мы уже говорили, были бы определенным бытием и определенным ничто, а не чистым бытием и чистым ничто, каковы они еще здесь".

Получается, что бытие и ничто чисты в силу своей «неопределенности», своей *абстрактности*... Вот и у Бахтина: бескорыстие героев есть отсутствие их определенности; говоря гегелевским языком, эти "чистые герои" суть "чистые идеи", а какая «корысть» может быть у идеи, если у нее нет никаких *материальных* интересов? Она существует в пространстве, никакого пространства не занимающем, во времени, никуда не бегущем; она есть самая сущность, которая всегда у себя дома...

У Бахтина "бескорыстие" не есть черта характера и не может определять поступки. Это символ принадлежности объекта (он же субъект) сущности. Всякое приближение к сущности означает растворение в неопределенности. И вот этот сомнамбулизм при-сущего (присущего сущему) как раз то самое, о чем с такой иронией говорил Бахтин по поводу Гегеля: "Тезис не знает, что его снимет антитезис, а дурак-синтез не знает, что в нем снято". Ситуация чисто символистской летаргии, сновидческой реальности, когда образы сотканы из того же материала, из которого сотканы проникающие их свет и тьма. Знание равно незнанию и наоборот.

"В этом смысле абсолютно бескорыстен и Раскольников, убивший и ограбивший старуху процентщицу, и проститутка Соня, и соучастник убийства отца Иван; абсолютно бескорыстна и *идея* "подростка" - статья Ротшильдом. Повторяем еще раз: дело идет не об обычной квалификации характера и поступков человека, а о показателе действительной причастности к идее его глубинной личности".¹⁸³

Гегель:

"Требование указать различие между бытием и ничто заключает в себе и требование сказать, что же такое *бытие* и что такое *ничто*. Пусть те, кто отказывается признать, что и бытие, и ничто есть лишь *переход* одного в другое, и утверждает о бытии и ничто то и се, - пусть они укажут, о чем они говорят, т.е. пусть дадут дефиницию бытия и ничто и пусть докажут, что она правильна."

¹⁸² Там же, с.100

¹⁸³ Там же.

¹⁸⁴ Гегель Георг Вильгельм Фридрих . *Наука логики*, т.1..., с.151-152

Пусть те, кто говорит про Раскольникова и старуху и то и се сначала докажут, что их дефиниции, - будто один убийца, а другая жертва гнусного преступления - правильны; а поскольку они отказываются признать, что и старуха и Раскольников лишь *переход* одного в другую и *обратно*, то есть сплошное *бескорыстие*, то с доказательствами у тех ничего не получится.

Теперь нам лучше должна быть понятна уже приводимая фраза А.Эткинда: "...литературные герои по воле автора, но одновременно и по своей воле вступают друг с другом в нелитературные отношения: Раскольников и его жертва-старуха..." и т.д. Но это же Гегель! У него тоже понятия то и дело вступают друг с другом в "не философские", а (как говорил Шеллинг) - в "*действительные*", отношения. Шеллинг считал, что из-за этого логические рассуждения Гегеля теряли "всякую необходимость", но ведь и поступки героев Достоевского часто теряют таковую: что Соня проститутка как-то не застревает в сознании и не имеет особого значения. Что Раскольников убил старуху описано замечательно и убедительно, но что это тот же самый Раскольников, который был писателем-интеллектуалом - вовсе неубедительно; что Митя Карамазов был добрым, наивным, экзальтированным, неводержанным существом очень убедительно, но что этот же самый Митя был философом не хуже самого Достоевского - совсем не верится. Тут виден *автор*, та самая идея, которая просвечивает сквозь героя и герой, который совершенно утонул в идее. Бахтин заметил это качество у Достоевского и превратил его в "коперниковский переворот", потому что на этом гегелевском идеализме (отождествление абстрактного с действительным) было замешано сознание самого Бахтина, его насквозь символистское мирозерцание; Бахтин поместил героев Достоевского в друидову рошу своего сознания; он редуцировал их до *идеи*, то есть свел к более возвышенному понятию. Ведь очевидно же, что и Гегель писал свои сочинения под шум столь знакомых нам деревьев:

Гегель: "Рефлексия есть видимость сущности внутри самой себя."¹⁸⁵

Бахтин: «Мы *видим* героя в идее и через идею, а идею *видим* в нем и через него.»

Гегель:

"Сущность как бесконечное возвращение в себя есть не непосредственная простота, а отрицательная; сущность - это движение через различные моменты, абсолютное опосредствование с собой. Но она имеет

¹⁸⁵ Гегель Георг Вильгельм Фридрих . *Наука логики* , т.2, Москва 1971, с.29.

видимость в этих своих моментах; поэтому они сами рефлексированные в себя определения."¹⁸⁶

Но это же диалектика «целостного» и «аспекта». Как *абсолютное* опосредствование с собой, сущность есть целостное, а как *двужущаяся* через *различные моменты*, она есть аспект. И «видеть» эти элементы мы можем только в совмещенности вышеобозначенных моментов, в их диалектическом единстве, т.е. только тогда, когда каждый из этих моментов редуцирован к своему другому, к своей скрытой в нем противоположности, в чем и проявляется сущность.

"Носителем полноценной идеи может быть только "человек в человеке" с его свободной незавершенностью и нерешенностью... Именно к этому незавершенному внутреннему ядру личности Раскольникова диалогически обращаются и Соня, и Порфирий, и другие. К этому незавершенному ядру личности Раскольникова диалогически обращен и сам автор всем построением своего романа о нем".¹⁸⁷

Без Гегеля нам не понять тайны бахтинского "диалога" у Достоевского. Это внутреннее движение сущности как ее рефлексия, ее бесконечная творческая вибрация,¹⁸⁸ самосведение (саморедукция, рефлексия) себя до различных моментов и до абсолютного единства одновременно (в системе сущности времени нет, так что «одновременность» очень даже возможна). Диалог - априорная полнота всех этих бесчисленных и произвольных сжиманий и разжиманий (редукций, сведений); диалог у Бахтина - вибрация, движение как условие существования образа.

"Идея живет не в изолированном индивидуальном сознании человека, - оставаясь только в нем, она вырождается и умирает. Идея начинает жить, то есть формироваться... только вступая в существенные диалогические отношения с другими чужими идеями".¹⁸⁹

Человек идее не нужен. Он ей помеха, это "бытие", а не свобода. В системе сущности нет времени, нет и пространства. «Герой», «другой человек» в этой системе невозможны, но «другая идея» – совсем *другое* дело. Идеи прозрачны и призрачны, они общаются сквозь людей по принципу того луча Вяч.Иванова, который пронизывает собою все планы бытия, по принципу свободы Бердяева, которая не детерминирована бытием. В рассуждениях Бахтина, как и в философии Гегеля, названия

¹⁸⁶ Там же.

¹⁸⁷ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.98

¹⁸⁸ Тут, конечно, возможны разные варианты, может быть "творческая", а может быть и "тавтологическая", у Гегеля читаем: "Сущность - это, во-первых, простое соотношение с самой собой, чистое *тождество*". (28.2.29)

¹⁸⁹ Там же, с.100

явлений тяжелее самих явлений, что очень понятно: в названиях наличествует хотя бы материя языка, в явлениях же нет ничего, в силу своей «чистоты» они легче пуха. В пределах идеи герой теряет свою материальность, он превращается в "чистого" героя, в "голос", то есть в ничто. Бытие идеи есть ничто. Ничто есть идея бытия.

"Именно как такое живое событие, разыгрывающееся между сознаниями-голосами, видел и художественно изображал *идею* Достоевский. Это художественное открытие диалогической природы идеи, сознания и всякой освещенной сознанием... человеческой жизни и сделало его великим художником идеи."¹⁹⁰

Это все не столько о Достоевском, сколько о Гегеле, который был "великим художником идеи". Одним словом, вне чисто гегелевского смешения логических категорий с жизненностью как таковой, вне гегелевского единого *становящегося* духа вряд ли возможно удовлетворительно объяснить творческую конструкцию Бахтина. Но вернемся к воспоминаниям Бочарова.

"В тексте 1970 г. для "Нового мира" он говорит: "Шекспир, как и всякий художник, строил свои произведения не из мертвых элементов, не из кирпичей, а из форм, уже отягченных смыслом, наполненных им. Впрочем, и кирпичи имеют определенную пространственную форму и, следовательно, в руках строителя что-то выражают".¹⁹¹

Чем же это не схема Андрея Белого "круг-точка"? Шекспир это круг, а кирпич это точка, что же касается творчества, то это спираль, диалогическое (рефлексивное) общение форм как рождение идеи. Всякая форма бесконечна, потому что духовна и неопределенна, редуцируется (рефлектирует) от спирали к точке и обратно (от кирпича к Шекспиру и обратно)... Делая свою оговорку о кирпиче, не вспомнил ли Бахтин Мандельштам: "Бульжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство."¹⁹²

Комментарием к оговорке Бахтина о *кирпиче* Бочаров завершает свои воспоминания:

"Вновь бахтинская оговорка, раздвигающая горизонт его мысли. Ибо такова и была наиболее общая тема его размышлений: "выразительное и говорящее бытие" - от Шекспира до кирпичей в руках строителя. Такой картине мира чужда диалектика гегелевского типа, и она была чужда Бахтину."¹⁹³

Наоборот: кирпич, в котором светится идея миро-здания (Шекспир) и миро-здание, в котором просвечивает «кирпич», это ли не

¹⁹⁰ Там же, с.101

¹⁹¹ С.Г.Бочаров. *Вокруг одного разговора...*, с.88

¹⁹² Осип Мандельштам. *Утро акмеизма*, в: Собр.соч. в 2тт., т.2..., с.141-142

¹⁹³ С.Г.Бочаров. *Вокруг одного разговора...*, с.88

Гегель с его кругами, расходящимися от точки и возвращающимися обратно? И сами оговорки Бахтина – символ той вибрации, той *рефлексии*, вне которой немислимо царство духа, то есть – духовное высказывание, философски насыщенная речь, которая всегда – «диалог». Движение от точки к спирали и обратно – движение, осуществляющееся во вневременном континууме – зафиксировано в книге, казалось бы бесконечно далекой от всей немецкой классической философии. Идеей карнавала (площадь, улица, толпа) пропитано высокое искусство и высоким искусством пропитан карнавал, балаган, ярмарка...

"...как противоречие противоположность рефлектируется в самое себя и возвращается в свое *основание*."¹⁹⁴ Закончим главу добавлением собственной следующей оговорки: "Основание же, в свою очередь, рефлектируется в собственную противоположность и не эта ли бесконечная рефлексия образует собой субстанцию символа, т.е. переполненное бытием ничто?"

О чем, собственно, и весь Бахтин...

¹⁹⁴ Гегель Георг Вильгельм Фридрих . *Наука логики* , т.2, Москва 1971, с.29.