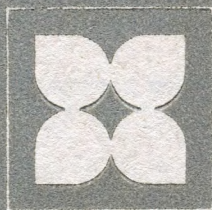


Новое  
в жизни,  
науке,  
технике

ЭСТЕТИКА



Подписная  
научно-  
популярная  
серия

12 '90

# ЭСТЕТИКА

Е. В. Волкова

ЭСТЕТИКА

М. М. БАХТИНА

**НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ**

**ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ**

# **ЭСТЕТИКА**

**12/1990**

**Издается ежемесячно с 1976 г.**

**Е. В. Волкова,**

**доктор философских наук**

# **ЭСТЕТИКА**

# **М. М. БАХТИНА**



**Издательство «Знание» Москва 1990**

**ББК 87.8**  
**В 67**

Автор: **ВОЛКОВА Елена Васильевна**, доктор философских наук, профессор кафедры эстетики МГУ им. М. В. Ломоносова.

Редактор: **БАТЮШКОВА А. С.**

**Волкова Е. В.**

**В 67** Эстетика М. М. Бахтина. — М.: Знание, 1990. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика»; № 12).

**ISBN 5-07-001574-5**

**15 к.**

В брошюре рассматриваются философские истоки эстетики Бахтина, истолковывается его оригинальная терминология, освещаются такие проблемы, как эстетическое событие, вненаходимость и любовь, культурно-художественная диалогичность, трагическая вина, новаторская философия смеха, «автономная» причастность искусства и его бытие в большом времени культуры, а также методологические вопросы, связанные с диалогом различных школ и направлений в гуманитарном знании, развитие идей Бахтина в современной культуре.

**0301800000**

**ББК 87.8**

**ISBN 5-07-001574-5**

**© Волкова Е. В., 1990 г.**

## ВВЕДЕНИЕ

Ссылками на М. М. Бахтина (1895—1975) пестрят современные исследования гуманитарного цикла наук. Труды Бахтина получили мировое признание. Издания его работ и исследования, посвященные наследию ученого за рубежом, могут вызвать не только чувство удовлетворения, но и горечи одновременно. Почему и здесь мы безнадежно тянемся в хвосте?

В жизни и творчестве М. М. Бахтина сплелись трагизм человеческой и творческой судьбы и достоинство, величие личности. Этот противоречивый «текст» и «контекст» Бахтина, говоря его постоянными рабочими терминами, «читается» и после его смерти. Уже в судьбе его наследия. Бахтин творил в сложных условиях, он испытал многое из того, что выпало на долю неординарного мыслителя, год рождения которого 1895-й. Одного поколения с В. Асмусом и А. Посевым, А. Ахматовой и А. Платоновым, О. Мандельштамом и Б. Пастернаком, Бахтин перенес ссылку, работу «в стол» в течение десятилетий, нужду. Общность драматической судьбы со многими представителями нашей культуры, которых мы сейчас возвращаем в ее лоно, в том, что их духовный багаж на протяжении нескольких десятилетий был нам недоступен. Теперь же благодаря изданиям начиная с 60-х годов (еще при жизни Бахтина) и посмертным публикациям кардинальные идеи выдающегося отечественного философа, эстетика, филолога, культуролога стали известны. Конечно, читаешь эти труды не только с чувством радостного открытия, но и с чувством печали: сколько мог бы сделать этот замечательный мыслитель для культуры, если бы его идеи свободно развивались; сколь было бы продуктивно своевременное вхождение его трудов в нашу гуманитарную науку! Диссертация о Ф. Рабле, ставшая всемирно известным про-

изведением гуманитарного знания XX в., не принесла ему на родине даже степени доктора филологических наук, несмотря на смелые для того времени (1946 г.) заключения троих оппонентов. Этот пророк XX в. (вспомним фильм, показанный по ЦТ в мае этого года в рубрике «Пророки XX века») остался кандидатом наук.

Сегодня же он признан крупнейшим мыслителем нашего времени, возникает даже мода на Бахтина; один американский исследователь предостерегает от «индустрии» Бахтина, в результате чего происходит поверхностная и искаженная интерпретация его идей. И вот уже один из современных критиков походя и небрежно говорит о бахтинском «выдуманном многоголосии», дабы уколоть неоавангардистскую поэзию (Литературная газета, — 1990. — 11 июля). Чтобы этого не происходило, нужны широкие издания трудов ученого, книг, посвященных внутренней логике его идей, а также диалогу с «другими» (используя любимое бахтинское выражение), соотносению теоретико-исторических работ с развитием культуры XX в.

Институт мировой литературы им. А. М. Горького в настоящее время работает над подготовкой издания его Сочинений. Это отрадно. Однако в Японии уже вышло Собрание его сочинений в 8 томах. В зарубежных странах издана не одна монография, в том числе исследование биографического характера, написанное американскими славистами Холквистом М. и Кларк К., которые готовят ее к переизданию, доработанному и исправленному. За рубежом печатаются на многих языках, в том числе на русском, ставшие библиографической редкостью труды М. Бахтина, написанные в конце 20-х под именами В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева (часто как работы Бахтина—Волошинова, Бахтина—Медведева). Создано Международное общество друзей Бахтина, проводилось несколько международных конференций и симпозиумов (Канада, Италия, США, Франция, ГДР). У нас на счету лишь первые Бахтинские чтения, начало которым положено в Саранске (1989). Как ни старались авторы — добросовестные энтузиасты отечественной Бахтинианы — собрать все, самые мелкие газетные публикации об ученом и изданные на родине труды Бахтина, итог получился, к сожалению, тривиальный для нашей культуры: у нас на 1989 г. опубликовано 285 работ, за рубежом — 412 (8). Мы отстали

в изучении таких проблем, как «Бахтин и формальная школа», «Бахтин и структурализм, фрейдизм» и даже — «Бахтин и марксизм». Более серьезные успехи имеются в изучении значения Бахтина для культурологии — Л. Баткин (10), для семиотики — В. Иванов (17), для логики — С. Библер (11). Менее известен Бахтин как философ и эстетик, исключение представляют материалы чтений в Саранске (25).

В этой брошюре сделана попытка вычлениить именно эстетические идеи Бахтина, не обходя при этом их связей, «пограничных» соприкосновений с философией, культурологией и филологическими открытиями.

Автором руководили и публицистические мотивы. А именно: идея диалогического общения, гениально разработанная Бахтиным, муссируется в современной ситуации с такой настойчивостью и частотой словесного употребления, что превращается в трюизм, а главное — фальсифицируется. Под диалогом необоснованно понимают монологические речи различной, часто противоположной, содержательно-стилевой направленности, которые получили право сменять и опровергать друг друга с большей или меньшей силой риторического воодушевления. А бахтинская диалогичность — нечто совсем другое. Актуализировалась также проблема соотношения авторитарного, авторитетного и внутренне убедительного слова на фоне всех наших общественных диспутов. Немалую роль играет в современной ситуации обретение «своего» голоса среди «чужих» голосов, своего «я», увиденного и оцененного «другим», а «другого» — мной. Как ни вспомнить мудрые мысли Бахтина о невыговоренном слове интонационно-смысловом, эмоционально-ценностном контексте говорящего, о диалогическом молчании, которое может быть реакцией на реплику, молчании смысловом в отличие от нейтральной тишины.

С. Аверинцев точно заметил, что в реальной жизни культуры М. Бахтин приобрел статус «обыкновенного классика», причем типично русского. Это «требовало от него знать о науке как раз столько, чтобы компетентно задавать ей вопросы с «внезаходимой», как сказал бы он сам, или, вернее, пограничной наблюдательной точки» (9). Эстетика Бахтина везде и всегда говорит «свое», «неповторимое», творчески пользуясь языком «чужих» смыслов, рожденных многовековой культурой.

## ЖИЗНЬЮ «ПОНЕСТИ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ» ЗА ФИЛОСОФИЮ

**Штрихи к портрету.** Уже в 1929 г., в год выхода замечательной книги «Проблемы творчества Достоевского» (1), он находился под следствием за принадлежность к одному из философских религиозных кружков, который, по некоторым свидетельствам, назывался «Воскресение». Предполагались «Соловки», но обострение хронического остеомиелита (дробление кости, приведшее к ампутации ноги) смягчило приговор (на исходе были только 20-е годы, еще не середина 30-х), и Бахтин был сослан в Кустанай (Казахстан). Хотя после ссылки при содействии П. Медведева Бахтин устроился в Мордовском педагогическом институте, ему вскоре пришлось уйти: шел 1937 г., а ярлык буржуазного объективизма был уже приклеен: диалогизировать было нельзя, надо было говорить о единственно правильном, передовом учении, истолкованном к тому же вульгарно, примитивно идеологическими невеждами, имеющими власть или напуганными отступлениями от «генеральной линии» на всю оставшуюся жизнь. Пока он окончательно не обосновался после войны в Саранске, приходилось скрываться, уходя в тень, учительствуя в небольших городках и селе, внезапно уезжая в Москву от надвигающейся опасности.

Более тридцати лет основные труды М. Бахтина не печатались. Лишь начиная с издания в 1963 г. переработанной книги о Достоевском с измененным названием — «Проблемы поэтики Достоевского» (2), — они стали входить в контекст культуры. Из забвения Бахтина вернули отечественной и мировой культуре люди другого поколения, «шестидесятники». Это В. Кожин, «пробивавший» его работы о Достоевском и Рабле с изобретательностью, граничащей с авантюрным сюжетом. Это филолог, знаток его рукописей С. Бочаров, комментирующий их и скрупулезно печатающий одну за другой работы четырех десятилетий, включая фрагменты и записи лекций слушателей С. Бахтина. Немало сделал комментатор и интерпретатор исследований Бахтина, посвященных античности, традиционно-обрядовым сферам культуры, фрагментов, в которых идет речь о наследии «серебряного века» или о истоках, относящихся к той или иной философской школе, — С. Аверинцев.

Самые теплые слова благодарности заслужили коллеги Бахтина по Педагогическому институту и Мордовскому государственному университету им. Огарева. Они по крупицам собирали и собирают факты жизни и творчества Бахтина, издают первые биографические очерки (19), посвященные Бахтину, труды, в которых представлены работы интерпретаторов, последователей, а то и оппонентов М. Бахтина. В тяжелые послевоенные годы, когда Бахтин все еще находился на подозрении и мог быть в любое время арестован, он работал в Саранском педагогическом институте, где руководил кафедрой всеобщей литературы, затем — кафедрой русской и зарубежной литературы в университете, созданном на базе пединститута. И. о. заведующего он стал в 1947 г., задолго до «оттепели». Как не согласиться с В. Турбиным: «Спасла его наша отечественная провинция, Кустанай да Саранск, где его на долгие годы пригрели, чтя его, доверив ему, недавнему ссыльному, кафедре».

При всех несчастьях и гонениях, выпавших на его долю, Бахтин ответственно, насколько это было в его силах и в силах людей, которые ему помогали, осуществлял свое человеческое предназначение и в этом плане мог ощутить себя счастливым, не угнетенным и не раздавленным свалившимися бедствиями и несправедливостями. Свидетельство В. Кожина: «Эти жуткие тридцать лет никак его не раздавили, он был абсолютно уверен в своем призвании, миссии... ни малейшего расхождения между жизнью и словом у Бахтина не было» (20, 159). Приехавшие к нему в Саранск Кожин, Бочаров, Гачев, Турбин отмечали, что не им пришлось утешать Бахтина, а Бахтин вдохнул в них радостное и мучительное чувство, у него можно было почерпнуть и вдохновение и жизненные уроки. Кто-то заметил, что не случайно прямых учеников-продолжателей у Бахтина не было, хотя многие саранские коллеги постоянно учились у него, советовались с ним и достойно хранили и хранят память о нем как о человеке, ученом, педагоге. Чтобы стать истинным последователем Бахтина, нужно было повторить его нравственный поступок, а не только развивать его идеи: такое под силу не каждому. Да и сам Бахтин никому не мог предложить свой путь: не мог решать за «другого» и советовать «понести» аналогичную судьбу. Кстати, все, кто общался с ним, отмечают как неизменяющую ему черту уважение к



«другому». Характерна даже такая деталь: письма другим он писал каллиграфическим почерком, тогда как записи своих размышлений делал так, что трудно было их читать, в опубликованных текстах нередко пометки «неразб». Официальное признание его волновало мало: он отказался от выдвижения на Ленинскую премию, от подачи документов на звание профессора по совокупности работ. И еще одна черта: никогда и нигде ни малейшего намека на свою судьбу, человека и ученого, не давшую ему выразить свои идеи, нигде — апелляции к снисхождению, казалось бы, естественному в такой ситуации. Вся его жизнь соответствует его философии, не отчуждающей простого человека от культуры, а приобщающего к ней, не противопоставляющего эмпирического человека — человеку духовному, идеальному, а современника — большому миру культуры, прошлому, уходящему в глубь веков. Он не боялся в период сталинской диктатуры писать о необходимости равноправного диалога собеседников и мирозерцаний, противопоставлять авторитарному слову — слово внутренне убедительное, монотонной культуре — многотонную, полифоническую, а серьезно одностороннему, официально господствующему взгляду на мир — фамильярно-смеховую культуру, обращающуюся с господствующими догматами без всякой почтительности, пародирующую их и низвергающую в преисподнюю. Марксистские идеи социального историзма Бахтин блестяще использовал в книге о Рабле потому, что они были ему внутренне необходимы, являясь не чужим словом, а, согласно терминологии ученого, «своим — чужим».

Для философа, мыслителя очень важна среда, в которой он формировался. Отдельные голоса идеологического непризнания раздавались уже при первых выступлениях молодого Бахтина. Вместе с тем он вступил на свое научное поприще в среде, полной творческих стимулов и взаимопонимания. Вот несколько биографических сведений, известных из официальной, предназначенной для отдела кадров автобиографии, написанной в 1944 г., и из свидетельств близко знавших его людей (С. Конкина и др.). Будущий ученый учился в Новороссийском (Одесском) университете после окончания классической гимназии, в которой он прекрасно усвоил древние языки, давшие ему прочную основу для дальнейших исследований, затем проходил и закончил курс в Петроград-

ском университете в 1918 г. по историко-филологическому факультету. «Уже в университете началась моя научная деятельность: сначала я специализировался по философии (у проф. Ланге и проф. А. И. Введенского), а затем я перешел к литературоведению, которому и посвятил всю свою последующую жизнь. С 1918 по 1920 год я работал преподавателем средней школы в г. Невеле (Витебской губернии), сохраняя связь с Ленинградом и продолжая научную работу. С 1920 по 1924 год я состоял преподавателем всеобщей литературы в Витебском государственном институте и Витебской государственной консерватории (по курсу эстетики и истории языка (19, 6).

В Витебске была консерватория, художественное училище, симфонический оркестр. М. Шагал в это время организовал там народную художественную школу, где преподавали Добужинский, Малевич, Фальк, сам Шагал. При школе существовал музей современной живописи, насчитывающий около 120 произведений. В городе издавались журналы по искусству, читались публичные лекции. Из консерваторских занятий возникла дружба с И. Соллертинским, В. Волошиновым, из Невеля — со знаменитой пианисткой М. Юдиной, которая на всю жизнь сохранила с Бахтиным дружеские отношения, помогая ему, когда он был в официальной и неофициальной ссылке. Бахтин делает попытку включиться в атмосферу послереволюционной идеологической ситуации: он читает лекции в политотделе 5-й Витебской стрелковой дивизии, в витебской партшколе. Начинается дружба с партийным деятелем П. Н. Медведевым, будущим соавтором работы о формальном методе.

В витебский период написана названная публикаторами условно общепублицистическая работа «К философии поступка» (6), пронизанная идеями ответственного поступка и ростками концепции о диалогичности — идеями, прошедшими через все творчество Бахтина. Здесь же возник замысел исследования о субъекте философии права (рукопись или утеряна, или изъята). Оформились идеи внеэстетичности как условия диалога автора и героя, «я» и «другого» в сфере любых человеческих отношений, наиболее полная модель которых воплощена в творческой художественной деятельности (названа условно при публикации С. Бочаровым «Автор и герой в эстетической деятельности») (5, 7). «В 1924 году я

вернулся в Ленинград, где прожил до 1930», то есть до решения о ссылке. Многие из идей этого ленинградского периода нашли фундаментальное воплощение в работах, опубликованных под именем В. Волошинова (12, 13) и в замечательной книге о Достоевском (1), о которой написал блестящую рецензию А. В. Луначарский. Но для Бахтина начиналась жизнь гонимого скитальца. Рукописи 30-х годов сохранились, но не все, и часто в плохом состоянии. Утрачены рукописи: «Роман воспитания и его значение в истории реализма», отданная в 1938 г. в издательство «Советский писатель», «К истории Менипповой сатиры», работа о сентиментализме. Отдельные фрагменты «допубликовываются», но рукописи зачастую обрываются, не имея конца, утеряны их начала.

Философ, культуролог, филолог, эстетик, М. Бахтин владел огромным материалом, который входит в компетенцию гуманитарных наук, обладал целеустремленностью и интуицией великого мыслителя. Знал древние и новоевропейские языки. Будучи по складу мышления гуманитарием XX в., Бахтин с удивительной прозорливостью всматривался в большое время культуры, вступал в диалог с Платоном и Сократом, Гегелем и Кантом, Кьеркегором и Кассирером, Гуссерлем и Хайдеггером. Он диалогически воссоздавал неповторимые миры Рабле и Гоголя, Гёте и Достоевского, а также серьезно-смеховой культуры эпохи средневековья и Ренессанса, имеющей тысячелетние традиции.

**Верность идее и ее вариативность.** Существует представление, что Бахтин был философом лишь в первый, витетский, период своего творчества, когда он задумал философские трактаты о праве, этике и эстетике. Это не так. Он оставался философом и в своих историко-литературоведческих исследованиях, посвященных творчеству Ф. Достоевского и Ф. Рабле, а также в своих теоретико-исторических работах, посвященных диалогу и речевым жанрам. Какие можно привести аргументы для подтверждения этого положения? Во-первых, Бахтин конкретизировал на материале речевого и художественного творчества свои идеи «события бытия», «не-алиби в бытие», «поступка», «архитектоники», с которыми вошел в науку двадцатипятилетним философом. Во-вторых, он раскрывал значение философской, «систематической» эстетики для различных сфер искусствознания. В-

третьих, он шел дальше в разработке философских идей раннего периода к философии гуманитарного знания, универсального диалогического общения, пронизывающего как индивидуальное бытие в мире, так и культуру. В-четвертых, философия, согласно М. Бахтину, формирует свой предмет на границе конкретного и всеобщего. А коль скоро это так, то союз философского мышления и взятой под определенным углом зрения предметности, с которой имеет, например, дело философия, органичен.

Увлечательность и вместе с тем трудность аналитического подхода к концепции Бахтина объясняются его любовью к вариациям и многообразию терминов, множественностью ракурсов, сближением с далеким без указания посредующих звеньев, как он сам характеризовал особенность своих исследований. При этом его работы объединяются одной темой, посвящены одной становящейся идее, за которой следует его мысль. Все это затрудняет чтение работ Бахтина. И тем не менее его текст так богат и экспрессивен, понятия употребляются в различных контекстах, выявляя свои ценностно-смысловые центры и окружающие их ореолы, что читатель, внимательный и благожелательный, понимает этот сверхнасыщенный мыслительный раствор-кристалл. Тем более что тексты Бахтина всегда высвечивают личность мудреца, мыслителя и человека, пережившего взлеты и трагедии XX в.

Отметим еще одну особенность бахтинской методологии и способы изложения материала. Уже в предисловии к книге 1929 г. «Проблемы творчества Достоевского» он писал: «Каждая теоретическая проблема непременно должна быть ориентирована исторически. Между синхроническим и диахроническим подходом к литературному произведению (диахронический — исторически развивающийся, синхронический — единовременный, системный. — Е. В.) должна быть непрерывная связь и строгая взаимная обусловленность. Но таков методологический идеал. На практике он не всегда осуществим» (5, 181). В сугубо теоретических работах М. Бахтина синхрония иногда оттесняет диахронию, ибо он освобождал работы от «излишнего балласта цитат и ссылок», неуместных, по его мнению, в работах систематического типа, к тому же не нужных компетентному читателю и бесполезных для некомпетентного (4, 6—7). Если в книге

о Рабле (1940 г. написания) Бахтин вводил огромный исторический фон, то в книге о Достоевском 20-х годов этот фон далеко не так широк, однако важнейшие методологические принципы здесь уже определены. А именно: в критической литературе, привлекаемой автором, выделяется, во-первых, лишь то, что касается избранной проблемы, во-вторых, те работы, что ближе авторскому пониманию полифонии Достоевского. Подобная ориентация собственной точки зрения среди чужих важна и сама по себе и особенно для уяснения авторской позиции. Бахтин шел в глубь истории не только в знаменитой книге о Рабле, но и в таких теоретических трудах, как «Слово в романе» (1934—1935), «Из предыстории романного слова» (1940), «Формы времени и хронотопа в романе» (1937—1938), «Эпос и роман» (1941). Они дают представление об уникальном для нашей науки синтезе диахронического и синхронического анализов, в котором принцип историко-генетический и историко-эволюционный был развернут во всей полноте, а эстетико-систематический пласт исследования органично из него вырастал.

**Философия поступка и участного мышления.** В своей первой философской работе «К философии поступка» Бахтин говорит о печальном наследии философского рационализма, согласно которому правда может быть только истиной, слагающейся из общих моментов. В этом чисто теоретическом мире индивидуальная жизнь не нужна: «В нем меня принципиально нет». Для М. Бахтина же насущной задачей становится выработка философии, где есть место для «я», но не в духе персонализма, «философии жизни», настаивающих на индивидуальной целостности, замкнутой в себе самой. Он стремится создать нравственную философию, ориентированную на личность и на бытие, на индивида и культуру, понимая под нравственностью отнюдь не принцип теоретического долженствования.

Умозрительное долженствование легко отбрасывается и даже переходит в полный отказ от долженствования. С точки зрения М. Бахтина, слишком многое возлагалось на этот принцип в истории культуры Нового времени. В критике его философ отталкивается, с одной стороны, от внеличных тенденций истолкования нормативных ценностей неокантианством, с другой — от современных ему тенденций идеологизированного долженствования послереволюционной ситуа-

ции, когда факторы внешнего и монотонно уравнивающего давления миновали внутренние веления личности в ее целостности, в ее «исходе» из себя: «Смысл бытия, для которого признано несущественным мое единственное место в бытии, никогда не сможет меня осмыслить, да это и не смысл бытия — события» (6, 93). Безграничная вера в принцип должностования и в силу сугубо теоретических положений морального характера не может непосредственно обосновать нравственного поступка. Действительно, этот «роковой теоретизм», эта иллюзия — слагаемая драматических событий нашей истории. Надо все силы положить на выработку философии, которая сделала бы сообщаемым мир бытия и единственного события, культуры и ответственного поступка — замечательная философская программа Бахтина.

Так возникают центральные понятия философии раннего М. Бахтина: «событие бытия» или «событие-бытие», «ответственный поступок», «не-алиби в бытие». Что это значит?

Для Бахтина мир есть событие, диалогическое становление, а отнюдь «не бытие в его готовности», при этом «каждое частное явление погружено в стихию первоначал бытия» (5, 364). Философии, которая претендует на мысль о мире, на мысль, объемлющую мир, Бахтин противопоставляет философскую мысль в мире, не объемлющую мир, а причастную к нему. Именно мысль, причастная к миру, является исходной для мысли о мире, а не наоборот. Ценность связана не только с познанием, но и с онтологическими корнями бытия: это жизненно-житейские, социальные, политические, познавательные, эстетические ценности. Тем не менее доминанта принадлежит нравственной области, нравственной ценности. Нравственная философия для Бахтина — первая, исходная философия, а не учение о бытие. Точнее — это и есть бытие, то есть онтологическая и этическая проблематика сливаются. В этом подходе очевидна близость хайдеггеровскому «тут—бытие», справедливо подчеркивает Ю. Давыдов (16).

«Событие бытия», или «событие свершаемого бытия», означает, с одной стороны, индивидуальное бытие в процессе его становления, в динамике, а с другой — как бы срез культурно-исторической ситуации, дающий картину бытия человека. Единое-единственное «бытие-событие», по словам Бахтина, слагается из конкретно-индивидуальных ми-

ров действительно поступающих сознаний. То есть «событие бытия» оформляется как «по поступок», что означает не только физическое действие, но также мысль, чувство или слово, пропущенные через нравственное сознание индивида. Поступок — это результат ответственно воспринятого, а не навязанного извне долженствования. Введение этой категории позволило Бахтину представить индивидуальное бытие как деятельность, как «сплошное поступление». Понятие ответственности представляет как бы условие единства личности, неслучайности ее поступков. Отсюда — невозможность уклониться от своего единственного места в бытие, осуществляемом как волевое «поступление», — это и есть «не-алиби в бытие» личности. «Нудительно» — термин Бахтина, означающий долженствование, исходящее из внутреннего убеждения индивида (в отличие от «принудительно»). Именно противопоставление «нудительного» поступка и навязанного долженствования разовьется далее Бахтиным в концепцию внутренне убедительного и авторитарного слова.

В своей первой философской работе Бахтин постоянно использует понятия «участное мышление», «участное переживание», то есть не индифферентное, не абстрактное теоретико-мыслительное, а ценностное, исполненное человеческой теплоты и целостной полноты жизни. Целостно переживаемый предмет становится частью события бытия, неотделимого от меня, переходя из «данности» (плоской фактичности) в «заданность», превращаясь в культурно-личностный феномен. Так преодолевается противоположность между субъектом и объектом. Слово о предмете неотделимо от переживания предмета, от мысли о нем. А будучи обращено к предмету, оно делает его моментом живой событийности. Мысль о том, что, переживая предмет, мы меняем что-то в нем, ибо он включается в свершающееся событие, найдет свое отражение и развитие в концепции интерпретации произведений искусства, в теоретико-художественном образе встречи смыслов прошлого и настоящего, в проекции смыслов будущего.

Индивид вступает в мир бесконечного смыслового содержания, в котором надо найти свое место и значимые для человечества ценности утвердить как свои: «Вся общезначимая ценность становится действительно значимой только в

индивидуальном контексте» (6, 109). Человеческий поступок нельзя сделать автономным по отношению к культуре, иначе он «ниспадает на степень элементарной биологической и экономической мотивировки» (6, 123), цивилизации без культуры. Вместе с тем культура, не ориентированная на ответственный поступок индивида, на его приобщение, как и философия, не дающая принципа для этого приобщения, находятся в состоянии кризиса. Современный же человек зачастую чувствует себя уверенно лишь в автономной культурной области, где его нет, но неуверенно, скудно и неясно, «где он центр исхождения поступка» (в смысле — исход, источник), а ведь «то, что мною может быть совершено, никем и никогда совершенно быть не может» (6, 112).

Для Бахтина неприемлема как позиция жить для себя или одержимость бытием, подобная Ницше, так и противопоставление бесконечного мира и меня, маленького в этом мире. Жить не для себя, а «из себя» означает ответственное участие, приобщение и к ценностям человечества, и ко всему единственному в мире, конкретному, другому, моему близкому, моему современнику. Отсюда — понятие «дружость». «Я» и культурные, казалось бы, безличные или надличные смыслы на самом деле взаимопроникают в индивидуальном «событии бытия», в ответственном, причастном культуре поступке, в диалоге с другим и другими. Культура вне индивидуального поступка и ценностного понимания, выраженного во внутренне убедительном слове, обречена на загнивание, на мертвящую однотонность, в которой перевес берет однонаправленное авторитарное слово, скажет Бахтин позднее. Философия Бахтина обращена к культуре в большом времени, к бытию, которое предполагает участие индивида, ведомого нравственной «нудительностью». И у художника, и у мыслителя (ученого и философа), и у обыкновенного человека действует аналогичный нравственный мотив, приобретающий специфические формы проявления: «участное» мышление, «участное» созерцание (эстетическое), «участное» диалогическое общение с миром и культурой. Ценностно-смысловые моменты, различного рода символы значимы «для индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни... в конечном счете узами братства на высоком уровне. Здесь имеет место приобщение, на высших этапах — приобщение к высшей ценности (5, 368—369), — писал Бах-



тин в последней своей работе «К методологии гуманитарных наук» (1974), как бы замыкая круг своих исходных идей.

## **ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ: ВНЕНАХОДИМОСТЬ И ДИАЛОГ**

В эстетической системе М. Бахтина особое место занимают оригинальные понятия: эстетическое событие (по аналогии «события бытия», о чем говорилось выше), диалогичность и монологичность, вненаходимость, фамильярно-смеховая культура, карнавализация, полифония, «внутренне убедительное и авторитарное слово», «автономная причастность» и «причастная автономия» искусства, «слезный аспект мира». Используются и понятия классической эстетики («созерцание», «трагическая вина»), а также эстетических концепций XX в. («оживление», «эстетическая любовь»). Встречаются непривычные сочетания, например, «материальная эстетика» (не путать с материалистической). Материальной эстетикой он называет эстетику формальной школы в литературоведении, которая связана с возникновением ОПОЯЗа (Общества по изучению поэтического языка) и которая рассматривала искусство как прием и как эволюцию и смену форм, определяемых материально-выразительными средствами.

**Эстетическое и ценности жизни.** Неверно думать, полагает Бахтин, что эстетическое находит себя только в искусстве. Например, в природе оно формируется, будучи «остановленным и завершенным» или же увиденным, как искусство. Проявляется оно и в человеческой жизни, ограниченной началом и концом, неизбежной эстетизацией ушедшего и прошлого вообще. Несомненна переходность границ между эстетическим в повседневности и в искусстве, и поэтому: «Чистый быт — фикция, интеллигентская выдумка. Человеческий быт всегда оформлен, и это оформление всегда ритуально (хотя бы «эстетически») (5, 359). Эстетическое — в ритуалах культуры, в общении людей, в котором мы угадываем малейший сдвиг интонации, перебой голосов. Жизнь реального слова — передача из одних уст в другие, из одного контекста — в другой, от поколения — к поколению содержит глубокий резервуар эстетического.

Уже в первом фрагменте работы «Автор и герой в эстетической деятельности» ученый писал: «Эстетическая реакция есть реакция на реакцию, не на предмет и смысл сами по себе, а на предмет и смысл для данного человека, соотношенные ценностям данного человека» (6, 150). Эстетическое всегда ориентировано на человека индивидуального, выступающего в культурном контексте, в общении с другими, скажет он позднее, поэтому эстетическое единство носит не систематический, а конкретно-архитектонический характер. То есть оно неотделимо от ценностного центра — человека, который и «мыслится, и видится, и любится». В эстетическом отношении отдельного человека всегда есть посредник — «другой»: «Ценностное отношение к себе самому эстетически совершенно непродуктивно, я для себя эстетически не-реален» (5, 163).

В противоположности человеческого и вечного и ее преодолении рождается эстетический тон. Но вечность и безграничность получают смысл лишь в соотношении ее с детерминированной жизнью смертного человека: всех этих «раньше и позже», «еще и уже», «теперь и тогда», «всегда и никогда». Поэтому и архитектоника (ценностно-смысловой центр) определяется в искусстве человеком. Бытие, ориентированное, с одной стороны, на человека, живого, страдающего и общающегося, с другой — на высшие ценности, на сверхценности, рождает эстетическое, с наибольшей очевидностью проявляющееся в искусстве. Ведь, входя в науку, действительность как бы сбрасывает с себя все ценностные одежды, кроме того, отвлекается от единичного, чего нельзя сказать об искусстве. Эстетическая деятельность собирает рассеянные смыслы мира, находя для преходящего эмоциональный эквивалент и ценностную позицию, с которой преходящее в мире обретает ценностный событийный вес, причастный бытию и вечности. В искусстве бытие рождается в новом ценностном мире, а автор находится на границах этого мира.

Необходимо учитывать реальную зависимость познавательного, этического и эстетического в процессе возникновения искусства. Автор, прежде чем реагировать эстетически, реагирует познавательно-этически, психологически, социально, философски, а потом завершает этот мир художественно-эстетически: «Прежде чем занять чисто эстетическую по-

видию по отношению к герою и его миру, автор должен занять чисто жизненную» (6, 153). Переход от познавательно-этического к эстетическому оформлению бывает почти неразличим. Отделить формально-художественный прием от познавательно-моральной оценки в героизации, юморе, иронии, сатире очень трудно. Тем более что познавательно-этическое определение героя, предшествующее художественно-формирующему определению, не является дискурсивно законченным. А по отношению к целому герою, то есть эстетически завершенному, преобладает уже не познавательный, а этический подход; первый может брать верх лишь по отношению к теме и отдельным моментам героя, например его мировоззрению. Бесспорно, акт творчества преодолевает познавательную и этическую бесконечность, сводя все моменты к конкретности целостного человека как условию эстетического видения. Контекст героя — познавательно-этический, контекст автора — художественный и эстетический. Эти два ценностных контекста взаимно проникают друг в друга, но «контекст автора стремится обнять и закрыть контекст героя», то есть жизненная, познавательно-этическая заинтересованность в событии героя объемлется, окольцовывается художественной заинтересованностью автора. Герой и автор не находятся в едином событии бытия: автор облакает его в новую плоть, которая для него самого как бы не существует.

Для понимания бахтинского «героя», которого создает автор, очень важно, что им является и герой как предмет видения, и герой — как условие человеческого видения (в лирике, эстетических афоризмах, фрагментах романтизма, музыке, орнаменте, арабеске, пейзаже, архитектуре). Эстетическое созерцание включает в себе тенденцию к герою, или потенцию героя: в каждом эстетическом восприятии предмета «как бы дремлет определенный человеческий образ, как в глыбе мрамора для скульптора». Структура собственно героя и потенции героя разные, но в принципе художественного видения — вочеловеченный центр, поэтому язык окутывает все явления культуры.

Если в мире ценности как бы перемешаны, то в искусстве они получают свое определенное место благодаря целостному герою (в том числе потенциальному) и творческому контексту автора. Ценность индивидуальна, связана с

неповторимой личностью, вненаходимой по отношению к «другому», «другим». Но как и «другой», «я» принадлежит одному и тому же моменту бытия, мы оба причастны бытию, хотя один и тот же момент бытия, связанный со мной и связанный с «другим», проникнут в зависимости от отнесенности ко мне и к другому различными эмоционально-волевыми тонами. Вместе с тем жизнь и искусство единовременны, ценностно значимы и взаимно ответственны: «Легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством» (5, 6). Искусство не может отстоять от жизненной прозы. Они смыкаются через единство личности художника, биографической и творческой. «Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов» (5, 5), — писал М. Бахтин в своей самой первой печатной работе «Искусство и ответственность» (1919) и оставался верен этому эстетическому принципу всегда.

**Эстетическая вненаходимость.** Знаменитое положение М. Бахтина о вненаходимости кажется на первый взгляд противоречащим его центральным положениям о диалоге, пронизывающем всю культуру и отдельную личность, и о поступке, который «нудительно» ведет человека к участию, к ответственности, к участному мышлению, к участному творчеству, к его «автономной причастности». Ведь если «вненаходимость», то какое же участие, переживание, вхождение в ситуацию другого человека и другой культуры? Не означает ли находиться «вне» — полную отстраненность, безучастность, индифферентность, равнодушную нейтральность, восседание на Олимпе, с которого следует взирать на мельтешащие фигурки других людей? Что это не так, доказывает следующее.

Диалог предполагает наличие архитектурного центра, ценностно-смыслового, в культуре ли, в человеке ли, то есть некоего ядра, вокруг которого располагается множество омывающих его и соприкасающихся с ним словесных и не высказанных в слове, эмоционально звучных или «подтекстово» истекающих интонационных тональностей. Они-то и соприкасаются, взаимодействуют, смотрятся в «зеркало» друг друга при встрече различных сознаний и ценностных структур человека и культуры. Диалог — всегда согласие-

несогласие, понимание-непонимание, «говорение»-молчание. Он предполагает переживание, даже вживание, иначе это будет не диалог, а монологическая риторика или того хуже — авторитарное слово, риторическое поучение, исходящее от одного и принимаемое другими. Внезаходимость (свое место, которое незамещаемо никем) не может создать ситуацию диалога, если она не помпложена на целостное переживание-понимание. Это с одной стороны. С другой же — нет диалога и ответственного поступка нет, если господствует полное забвение себя в «другом», в «других», а также растворение одной культуры в другой. Необходимо соприкосновение-понимание, которое возникает на «границах». Поэтому-то нельзя, например, человека оценивать в упор, разлагая на составные части, познавая как бездушную вещь, а посредством лишь словесно или интонационно выраженного им текста. Диалог предполагает возвращение на свое место, в свою ценностную систему, которая способна иную систему обогатить (познание), помочь ей (этический поступок), увидеть целостно, завершено, со всем окружением, в том контексте, который недоступен зрению из себя и который требует созерцания извне (эстетическое отношение).

Для того чтобы объяснить философский феномен эстетической внезаходимости, Бахтин прибегает к параллели, взятой из сферы реалий окружающей нас жизни и восприятия человека человеком. В интерпретации этих взаимоотражений и восприятий немалую роль играет различие понятий «кругозор» и «окружение». Если два человека находятся друг против друга, они по-разному видят себя и другого. У себя человек не видит определенные части тела, выражение лица, мир за спиной; у другого он, наоборот, видит его окружение, которое взгляду другого не подвластно: «Когда мы глядим друг на друга, два разных мира отражаются в зрачках наших глаз» (5, 22). Слить эти кругозоры практически невозможно: для этого надо стать другим человеком. Охват невидимого другому окружения определяет «избыток видения» созерцателя по отношению к созерцаемому. Оценивая другого, его внешность и этический поступок, нельзя отвлекаться от конкретной единственности своего места, с которой мой кругозор охватывает окружение «другого», но отнюдь не свое собственное. Я не могу видеть себя как другого, не могу созерцать напряжение своих мышц, позы тела

и выражения своего лица. Сам себе я дан внутренне, другой дан мне через его внешнюю выраженность. Именно через нее я проникаю в душу другого человека. Другого я воспринимаю созерцательно, а не изнутри его. Всякое осмысление (этическое, познавательное, эстетическое) требует возвращения к себе, на свое место, а не растворения в другом.

Что же дает позиция «извне», почему в ней содержатся эстетические потенции? Позиция «вне» дает возможность «завершить» событие. Себя увидеть я не могу: моя внешняя выраженность сливается с внутренним переживанием, поэтому необходим «экран» эмоционально-волевой реакции другого на мое внешнее явление. Автор, чтобы оказаться в позиции вненаходимости, без которой невозможно художественное творчество, должен перевести себя на другой язык, вплести себя в другую жизнь других людей, что житейски сделать очень трудно, но без чего невозможно художественное творчество; короче — подвести себя под категорию другого, «увидеть себя как момент внешнего единого живописно-пластического мира» (5, 83). То есть эстетическое событие требует другого человека, реального или воображаемого, требует активности, исходящей от него, помнящего, собирающего различные впечатления, объединяющего их.

В жизни мы всегда возвращаемся в себя самих, к категориям собственной жизни. В искусстве такого безусловного возврата не должно произойти: нужно в себе увидеть другого до конца, а себя увидеть на месте другого: вообразить свой фон и даже предвосхитить то, что будет после нашей смерти. Но в жизни это можно сделать лишь временно, потому что последнее слово принадлежит нашему сознанию, которое, будучи направленным внутрь, теряет свою завершающую силу, в искусстве же условием создания художественного мира является «вненаходимость» автора по отношению к герою.

Развивать свою концепцию вненаходимости М. Бахтин начал на материале пушкинского стихотворения «Для берегов отчизны дальной» еще во фрагменте будущей работы «Автор и герой в эстетической деятельности» (6). Неверно представлять, что в лирике автор растворяется в лирическом герое, здесь тоже наличествует «активная эстетически формирующая энергия автора», говорит М. Бахтин. Это ска-

зывается в обозначенности пространственно-временных кругозоров героев, с которыми взаимодействует пространственно-временной кругозор автора, обладающий более всеохватным полем видения и понимания по отношению к сопоставляемым кругозорам героини и героя. В разных типах романа, жанра, стиля вненаходимость, кругозорность автора могут быть то более, то менее устойчивыми, а в некоторых случаях как бы сознательно сводиться автором к минимуму. Так, в отношении с центральными своими героями Достоевский как бы отказывается от избытка видения, от собственного зрения и диалогизирует с героем на равных. Но, чтобы это произошло, необходимо, во-первых, сначала обладать избытком, чтобы потом от него отказаться. Во-вторых, этот отказ Достоевский превращает в специальный художественный прием. Отсюда у Бахтина классическое «как бы», неоднократно используемое в эстетике различных направлений со времени И. Канта. Избыток видения есть, по Бахтину, и у Достоевского. Однако используется он не столько для внешнего завершения «эстетического события». Избыток видения рождает любовь, признание, прощение, активное понимание, услышанность. Такой избыток Достоевский характеризует как открытый и честный. С одной стороны, Бахтин рассматривает сознание героя как локализованное, а сознание автора — как незавершенное. С другой стороны, в наиболее плодотворной для романа, с его точки зрения, «полифонической» форме интерпретирует сознание главных героев «как бы» стоящими рядом с сознанием автора, «как бы» в том и другом случае «кругозорными».

Взглянуть целостно на человека в повседневности не просто: нужно пройти стадию случайностей и гримас, а также преодолеть себя, свои случайные реакции: «Сколько покровов нужно снять с лица самого близкого, по-видимому, хорошо знакомого человека, покровов, нанесенных на него случайными жизненными положениями, чтобы увидеть истинным и целым лик его. Борьба художника за определенный и устойчивый образ героя есть в немалой степени борьба его с самим собой» (5, 8). Автор же видит героя не только в том направлении, в котором смотрит и видит герой. Позиция художника «извне» — позиция вненаходимости — дает возможность «собрать его и его жизнь и восполнить до целого теми моментами, которые ему самому в нем недоступ-

ны» (5, 15). Эстетическое отношение возникает при перенесении себя в категорию другого с последующим возвращением в себя, когда мы можем оформить и завершить впечатление о другом. Вживание и завершение не следуют друг за другом, они слиты, едины. Почему при эстетической точке зрения необходим возврат к себе? Иначе произойдет буквальное заражение, например, страданием другого, а созерцание будет тогда невозможным. Да и вообще «чистое» вживание, абсолютное перенесение невозможно. Бахтин говорит о «золотом ключе» эстетического завершения личности.

Природу завершения как результата вненаходимости Бахтин видит не столько в работе художника с материалом и диктуемой материалом формой, сколько в эстетическом завершении содержательно-ценностной позиции, или, по его терминологии, архитектоники посредством формы: «В эстетический объект входят все ценности мира, но с определенным эстетическим коэффициентом, позиция автора и его художественное задание должны быть поняты в мире в связи со всеми этими ценностями. Завершаются не слова, а всесторонне пережитый состав бытия, художественное задание устроит конкретный мир: пространственный с его ценностным центром — живым телом, временной — с его центром — душой и, наконец, смысловой в их конкретном взаимопроницающем единстве» (5, 165).

Вненаходимость дает возможность занять твердую позицию «вне», облечь то, что мы воспринимаем, во «внешне значимую «плоть», которую мы окружаем духовно-предметным ценностным фоном. В этом случае поле созерцания извне «загорится для меня трагическим светом, примет комическое выражение, станет прекрасным и возвышенным» (5, 63). Если я откажусь от позиции созерцающей, от вненаходимости и сольюсь с героем (я — автор и зритель), то тем самым перестану обогащать событие его жизни новой творческой точкой зрения, недоступной ему самому с его единственного места. Такое слияние переводит эстетическую точку зрения в этическую или практическую.

Эстетическое событие как диалог. Теорию, приобщающую эстетическое к единому сознанию, Бахтин объясняет односторонним гносеологизмом философской культуры, когда субъект из участника события становился субъектом тео-



ретического познания, а другое сознание не учитывалось, оставаясь как бы безгласным объектом. Понять мир можно только как событие, ориентироваться в нем можно лишь в открытом и единственном событии «я» и «другого», только в этом случае возможна ценностная позиция вне меня, как условие эстетического. Мир наполнен для философа головами, чужими словами, эмоциональными интонациями, «говорящим» молчанием, осознаваемым и неосознаваемым. Это диалогический мир культуры и человека в ней — незаменимого, ценностно значимого, независимо от социального положения, интеллектуальной высоты, степени одаренности. Выдающаяся личность, художник например, и рядовой человек живут по законам ответственного поступка, соотносимого с внутренне побудительной, «нудительной» нравственностью, в постоянном диалоге «чужих» и «своих» слов.

Какие же сферы культуры человеческого бытия исследует Бахтин в аспекте диалога? Не только проникая в мир Достоевского, но и опираясь на его открытия, он исходит из того, что человеческое «я» в каждый данный момент не совпадает с самим собой, ведя диалог между зонами завершения и незавершения, открытого для прений, для последнего, не сказанного о себе и о мире слова. Самосознание человека активно влияет на его бытие, ибо в нем формируется «над-я», «свидетель», «судья», тем самым «другой», помогающий быть постоянно готовым к переоценкам, в том числе собственного «я».

Но человек диалогизирует не только с самим собой: «я» существует посредством «другого» человека, его глазами, ушами, оценками. От других, говорит Бахтин, я получаю имя, интонацию, эмоционально-ценностную тональность: «Сознание человека пробуждается окутанное чужим сознанием». Но «я» не растворяется в другом, не просто «вчувствуется» в него: между субъектами должно быть межсубъектное пространство, или относительное отстояние. Жить — это не значит или персонифицировать себя или, наоборот, растворять в коллективе: «Жить — значит участвовать в диалоге — вопрошать, внимать, ответствовать, соглашаться и т. п. В этом диалоге человек участвует весь и всю жизнь: глазами, губами, руками, душой, духом, всем телом, поступками. Он вкладывает всего себя в слово, и это слово входит в диалогическую ткань человеческой жизни, в

мировой симпозиум» (5, 318). Таким путем человек постигает и себя самого, персонифицируется.

Бахтин разводит мир действия и мир эстетического созерцания. Другой человек переживается мной убедительно потому, что он соприроден внешнему миру, вплетен в него и согласован с ним, «я» же связан с моей внутренней «внемирной» активностью. «Другой» пригоден для созерцания, так как в нем все идеальное тяготеет к пространственной данности. Во мне же ничто внешнее не способно завершиться в устойчивую данность. Только действие другого человека, в том числе «другого» во мне, может быть художественно понято и оформлено. Не случайно правило всякого спорта: смотреть не на себя, а перед собою. А во время трудного и опасного действия необходимо сводить себя и весь мир к чистому самоощущению.

Личность живет в мире «чужих» слов и культурных текстов. Казалось бы, «свои» слова и «я» — маленький мирок, тогда как «чужие» и культура — огромный мир. Но они — сообщающиеся сосуды. Личность «омывается», встречается на «границах» с множеством других сознаний и открытых культурных целостностей.

Если у М. Бубера (философа, близкого к теологии и экзистенциализму) акцент в диалоге делается на спонтанности, на психологии, как таковой, то у Бахтина — на «психологии культуры», ибо идея ответственного поступка органично связана с отношением «человек и культура». «Симметрия «я» и «другой» аналогична симметрии «я» и «культура». Бубер исходит из того, что признает в личности, с одной стороны, самостоятельную «роль», с другой — самостоятельное «я». У Бахтина социальное не только роль — оно более органично слито с интимным.

Социокультурная ориентация Бахтина приводит его к исследованию огромной роли речевого текста и контекста, значения обозначенности, культурно-речевого «наименования», которое даже безгласные предметы вовлекает в диалог. В малом и большом времени культуры в диалог вступают тексты, бытовые, научные, художественные, проповеднические, исповедальные, авторские и безымянные, принадлежащие одному типу культурной деятельности и различным ее типам (например, художественные — с художественными и с нехудожественными). В диалог вступают и тексты,

авторы которых ничего не знают друг о друге.

Диалогичность в искусстве, в художественной литературе так многогранна в концепции Бахтина, что довольно трудно систематизировать ее проявления. Это диалог художника с «памятью» жанра, с героем (реальным и потенциальным), с нехудожественной действительностью, диалог героев и их ценностных ориентаций, включая «скрытую диалогичность», диалог слова и молчания как особой логосферы, разноязычия в романе, полифонии романной образности, ценностных хронотопов (время — пространство), стилизаций и пародирования и т. д. и т. п. Роман, по Бахтину, является сгустком диалогичности. Он вбирает в себя все вышеперечисленные направления диалога, все его векторы, ибо роман — встреча многих культурных текстов (в широком смысле этого слова).

М. Бахтин создает уникальную теорию романа как чужой речи на чужом языке, как выражения своего — на чужом и чужого — на своем, предлагая смотреть на мировую литературу не только с позиций монологической, одноголосой культуры. Диалогическая линия сделала роман, по его мнению, тем, чем он стал — постоянным отзывом на чужие слова, художественной системой диалогически взаимоотношающихся языков, пересекающихся «плоскостей», в одних случаях имеющей относительно выявленный центр их пересечения («Евгений Онегин» А. С. Пушкина), в других — центр, как бы вынесенный в надроманное пространство (Достоевский), так как личностные миры даны у Достоевского «не в одном кругозоре», а в нескольких полноправных.

**Монологическая и диалогическая художественность.** В исследовании романной диалогичности и высшего ее проявления — полифонии — Бахтину принадлежит неоспоримый приоритет. Музыкальный термин «полифония» (как тип многоголосия) был истолкован Бахтиным широко — как тип художественного мышления, обращенного к незавершенным сферам бытия и «вечных» нерешенных вопросов. В полифонической структуре диалогичность проявляется оптимально: автор и герой как бы находятся рядом, и оба «слушат» друг друга. Полифонический роман берет начало в серьезно-смеховых и карнавализованных жанрах художественной культуры, о чем будет сказано ниже.

У Достоевского нет твердого утверждения или отрица-

ния, что свойственно монологическому миру, в котором под влиянием идеалистического монизма утверждалась концепция единства сознания, множественность проявлений которого случайна и несущественна. Монологическое сознание — это «научение знающим и обладающим истиной не знающего и ошибающегося», оно укрепилось в европейском Просвещении, культивирующем единый разум и породившем на этой почве монизм в идеологии и своеобразный жанр европейского романа в художественной литературе. Особенность последнего: утверждающиеся идеи отдаются авторскому сознанию, неутверждающиеся как бы раздаются героям. Как только идейная одноакцентность нарушается, это интерпретируется критикой как дурное противоречие. Сама идея, таким образом, находит выражение в принципе авторского видения, в своеобразном выводе, в позициях главных героев. Критерий художественности в этом случае вполне определен: единство идейного плана и формообразующих моментов. Все должно быть подчинено одному акценту, единой точке зрения.

Если в монологическом романе споры подытожены с точки зрения автора, то у Достоевского же перед читателем как бы «стенограммы незавершенного и незавершимого спора». Он угадывал эмбрионы будущих идей в современности, где спорили прошлое, настоящее и будущее, обладал «гениальным даром слышать диалог своей эпохи». То, что в монологическом романе включалось в «твердую оправу авторского сознания», у Достоевского стало как бы привилегией героя. Точка зрения «извне» обессилена и лишена завершающего слова. Автор необычайно расширяет кругозор героя, бросая в «тигль его самосознания» осмысление героем своего социального положения, душевного облика, наружности, перенеся рассказчика в кругозор героя. Поскольку последнее слово о себе принадлежит герою, он может уже в этом слове стать не тем, что он есть, оставить свое сознание открытым, незавершенным.

Слово у Достоевского несет с собой два голоса, что связано с традициями стилизации, пародирования и вообще использования различных форм «чужого слова». «Чужие слова, введенные в нашу речь, неизбежно принимают в себя новое, наше понимание...» (2, 261) — этот тезис проходит через все работы Бахтина. И поэтому утверждение о пред-

мете может, помимо предметного смысла, «ударять по чужому слову на ту же тему, по чужому утверждению о том же предмете» (2, 261). Рядом с предметным смыслом располагается скрыто полемическая направленность на чужое слово. Даже индивидуальная манера говорить не рождается «из индивидуальности самой по себе», а из ощущения чужого слова и способности на него реагировать. У Достоевского слово — реакция на слово предшественника и предугадывание реакции слушателя. Смерти как органического процесса почти нет в художественном мире писателя: есть «уход» после сказанного слова, но «самое слово остается в незавершимом диалоге» после ухода. Даже «убить — не значит опровергнуть». В такой художественной системе сознание героя формируется таковым, что оно как бы сопротивляется авторскому.

На этом основании критики Бахтина писали о том, что в его концепции автор предстает пассивным, не имеющим своей правды. В действительности же он активен, но не монологически, а диалогически, тем более что имеет дело не с безгласным материалом, а с человеческим сознанием. Особенность подобной активности в том, что она «вопрошающая, провоцирующая, отвечающая, соглашающаяся, возражающая». Поэтому завершающая функция авторского сознания оттесняется — это входит в замысел самого творца.

Именно Достоевский дает возможность сделать Бахтину такие гуманные выводы: недопустимо обсуждать внутреннюю личность, не повернутую сознательно к другому: «Нельзя подсматривать и подслушивать личность, вынуждать ее к самооткрытию» (5, 317), принуждать к признанию или его предрешать. То есть сознание человека свободно, если же его подвергнуть внешним силам, влиянию среды, насилию, чуду, авторитету, то личность, утратив свободу, разрушается. К внеположным сознанию силам, разрушающим личность, относится и подсознательное («оно»). Бахтин неоднократно отмечает, что Достоевский как художник пошел не в глубь бессознательного, а в высоту сознания. По мнению Бахтина, сознание оказывается страшнее бессознательных комплексов, о которых писал З. Фрейд.

Уже в первой книге о Достоевском идею диалогичности ученый сопоставляет с идеей диалектики, отмечая их разность. Диалектическое развитие предполагает противопо-

ложение тезиса и антитезиса с последующим синтезом. При диалогичности нет синтеза, а есть сочетание, в котором получает выражение согласие или несогласие. В книге о Достоевском, переработанной на рубеже 50—60-х годов, в отличие от монографии 1929 г., не только карнавально-смеховую культуру, но и сократический диалог Бахтин трактует как один из источников диалогического, полифонического романа. В этом диалоге есть сопоставление различных точек зрения (синкриза), провоцирование слов собеседника (анакриза), тем самым вытаскивание на свет божий ходячих истин, есть герой-идеологи, ситуация «на пороге», идея в единстве с образом человека и кристаллизация истины в общении. Но это, по его мнению, лишь начальное синкретическое единство художественного диалога. «Диалектика родилась из диалога, чтобы снова вернуться к диалогу на высшем уровне (диалогу личностей)» (5, 364).

Полифонический роман Достоевского не отменил монологические формы романа — он заставил их лучше осознать «свои возможности и свои границы». Проходя стадию диалогического присвоения, формирования «своих-чужих» слов, новое высказывание (как индивидуальное, так и общекультурное) может их монологизировать, «забыв» диалогический источник возникновения. Одни писатели участвуют в диалоге, создав свой монологический мир, другие же, воспроизводя диалог (отнюдь не обязательно прямо, а в форме «внутренней диалогичности»). Но на определенных витках истории монологизирующееся сознание вступает в новый диалог «с новыми внешними чужими голосами». «Два сопоставленных чужих высказывания, не знающие ничего друг о друге, если они хоть краешком касаются одной и той же темы (мысли), неизбежно вступают друг с другом в диалогические отношения. Они соприкасаются друг с другом на территории общей мысли» (5, 293). На это «соприкосновение» рассчитаны эпитафьи, некоторые эпитафии, в которых имеется обращение умершего к живому, всевозможные заклинания, призывы.

Диалог в большом времени искусства и культуры. Произведение искусства, подобно высказыванию, ориентировано на ответ другого, на его понимание. Оно связано с другими произведениями: и с теми, на которые отвечает, и с теми, которые на него отвечают, однако, подобно высказыванию,

отделено от них сменами речевых субъектов. Смыслы не есть нечто изолированное: место их рождения — «не здесь» или «там», а «между». Еще в 1924 г. Бахтин сформулировал один из важнейших своих тезисов: «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее» (4, 25).

Понимание не подстановка себя вместо чужого сознания, но и не растворение себя в чужом сознании, а постоянный процесс: вопрос — ответ — вопрос. Чтобы увидеть ценности в другом, в искусстве иной эпохи, в иной культуре, отнюдь не желательное совпадение ценностей, должна быть лишь определенная близость или даже контрастность. «Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами... и переосмысление в новом контексте» (5, 364). Текст может освещаться не только другими текстами, а вещной контекстовой действительностью, ибо все вещи в процессе развития культуры чреватые словом, окутаны им. Даже впечатления природы входят в контекст сознания, нагруженные потенциальным словом. Вещную среду, которая воздействует на личность, можно заставить «заговорить», раскрыв «в ней потенциальное слово и тон», не говоря уже о том, что человеческий поступок — потенциальный текст, который понимается в «диалогическом контексте своего времени». Контекст очень важен для понимания искусства: «Произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается (конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения)» (5, 369).

Искусство по отношению к социальной жизни находится, по выражению Бахтина в 20-е годы, в ситуации «автономной причастности», «причастной автономии», «имманентной социологичности», «неспецифической специфики». Это свой голос в решении ключевой проблемы, по которой в XIX в. размежевались представители «чистого искусства» и сторонники «утилитарного» взгляда на него (о чем в свое время писал Г. В. Плеханов в статье «Искусство и общественная жизнь»), а в 20-е годы — «формалисты» («имма-

нентный фактор») и «социологи» («социальная каузальность»).

Бахтин делает важное разграничение, имеющее значение и для художественной критики, и для широкой публики. Во-первых, порицая новое искусство, мы зачастую противопоставляем ему не действительность, а уже эстетизированный образ действительности, созданный старым искусством, которое ко времени нашей оценки называем классическим, сами же воображаем, что это какая-то нейтральная действительность. Во-вторых, оценивая явления искусства, нельзя против него выдвигать какой-то один внеэстетический момент (социальный, политический или природу в противовес свободе художника).

Искусство имеет внутреннюю имманентную логику своего развития, но оно связано и с социальными факторами, с общественной жизнью, не прямо, как это утверждали социологи 20-х годов, а через призму культуры, а культура есть широчайшее диалогическое общение, рождающее ценностные смыслы. Произведение искусства не материальная вещь и не продукт нашей психики, оно живо «в мире, тоже живом и значимом», а не в пустоте, в напряженном взаимоотношении с опознанной и оцененной действительностью, являясь «точкой преломления живых социальных сил», понимаемых не как единовременный социальный заказ, а как воздействие большого времени, большой культуры и вековых традиций, если мы имеем дело с настоящим искусством. В интерпретации искусства нужно исходить из протяженности его как в пространстве, так и во времени: «Евгений Онегин» создавался в течение семи лет. Это так. Но его подготовили и сделали возможным столетия (а может быть, и тысячелетия)» (5, 345).

Бахтин никогда не сбрасывал со счетов малое время (современность и ближайшее прошлое или предугадываемое будущее), автора — «пленника своей эпохи», но сожалел, что наш анализ «обычно копошится на узком пространстве малого времени, то есть современности и ближайшего прошлого и представляемого — желаемого или пугающего — будущего» (5, 369). Ведь великие произведения подготавливаются веками и живут, перерастая себя, ибо многое в них не могло раскрыться в контексте культуры своей эпохи: прошлые смыслы не стабильны, у каждого смысла, считал



он, будет свой «праздник возрождения». Одна из причин того, почему Шекспир не мог быть осознанно воспринят в контексте своей культуры: смысловые сокровища Шекспира раскрывались постепенно, ибо они копились в сокровищах языка, народной карнавальной культуры, сюжетов, памяти жанра.

В своих последних работах Бахтин говорил о диалоге народов, наций, культур, об их взаимопонимании, основанном на единстве человечества и культур, которое раскрывается на уровне большого времени. Для того чтобы культура вступала в диалог, ей нужны новые и новые вопросы, которые ставятся иначе, чем культура ставила их самой себе. В этом большом диалоге культура открывает свои стороны и глубины, неизвестные ей самой. Без таких вопросов, идущих из другой культуры, как и в общении «я» и «другого», не может возникнуть диалога и творческого понимания. «При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются» (5, 335).

Как понять чужую культуру? Распространено, по его мнению, заблуждение, что для этого нужно покинуть неповторимое место своего культурного пребывания. Это не так. Для понимания нужно сохранить свое место, пребывание в своей культуре. Я как бы выхожу из ценностной сферы культуры на границы с другой; оставаясь в инокультурной ситуации, задаю вопросы своей культуре, общаясь при этом с иной культурой. Тогда чужая культура раскрывает себя в наших глазах теми сторонами, которые она и не знала о себе, а своя высвечивается ярче и по-новому.

## **«ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЛЮБОВЬ» БАХТИНА И КАНТОВСКАЯ «НЕЗАИНТЕРЕСОВАННОСТЬ»**

При характеристике эстетико-художественной реакции Бахтин часто употребляет слова «любовь», «благосклонность», «милование». Почему же? Где отрицательная эстетическая оценка? Вопрос актуальный и непростой: «Эмоционально-волевая реакция действительного мучительного прощания никогда из себя не может породить пластически-жи-

вописный образ, для этого эта мучительная реакция сама должна стать не мучительной, а эстетически милующей реакцией, то есть этот образ построится не в ценностном контексте действительно расстающегося» (6, 147). Исходя из этого тезиса, Бахтин отрицает самосохранение как холодную и жестокую эмоциональную установку, которая лишена «любовно-милующих», а следовательно, эстетических моментов. Ибо любовь исходит от другого: нельзя любить себя как ближнего. Стихийному самосохранению противопоставляется благодать оправдания извне. Вспомним, по контрасту, что у Э. Берка (английского эстетика XVIII в.) самосохранение — основание чувства возвышенного в отличие от симпатии — чувства, лежащего в основе идеи прекрасного.

Бахтин же последовательно связывает эстетическое с любованием. Это отнюдь не значит, что актуальный или потенциальный герой должен быть хорош: «Он может быть плох, жалок, во всех отношениях побежден и превзойден, но к нему приковано мое заинтересованное внимание в эстетическом видении» (7, 509), он «не по хорошу мил, а по милу хорош». Возникает вопрос о ценностной позиции автора, о его скрытой или более открытой оценке. Ему отнюдь не безразлично, добр или зол герой, красив или безобразен, правдив или лжив. Всю эту ценностную иерархию художник учитывает, но внутри созерцаемого мира: «Все эти различия не выносятся над ним как последние критерии, принципы рассмотрения и оформления видимого, они остаются внутри его, как моменты архитектоники, и все равно объемлются всеприемлющим любовным утверждением человека» (7, 509). «Избирающие принципы» оказываются подчиненными «объективной эстетической любви».

Почему так важна объемлющая весь этот мир дурного, злого, доброго и умного любовь? Бахтин в период своего философского становления полагал, что только любовь, свойственная художническому видению, способна охватить все «ценностное многообразие бытия», без любви наступит рассеяние, утратится конкретность, останется лишь остов линий и смысловых моментов: «Равнодушная или неприязненная реакция есть всегда обедняющая и разлагающая предмет реакция: пройти мимо предмета во всем его многообразии, игнорировать или преодолеть его» (7, 510), в равнодушии мы отстраняемся от того, что должны созерцать, не способ-

ны «напряженно замедлить над предметом, закрепить, вылепить каждую мельчайшую подробность и деталь. Только любовь может быть эстетически продуктивной, только в соотношении с любимым возможна полнота многообразия» (7, 511).

На первый взгляд может показаться, что концепция эстетической любви, акцентированная неокантианцем Г. Когеном и ассимилированная Бахтиным, вступает в противоречие со знаменитым принципом незаинтересованности и бескорыстия эстетического суждения, провозглашенным И. Кантом в качестве его первого признака. Мне, однако, видится в отношении к кантовской эстетике не альтернатива, а творческая диалогическая преемственность. Что акцентировалось И. Кантом в «Критике способности суждения»? Для Канта интерес всегда пристрастен и связан с реальным существованием предмета, на которое направлены наши желания, волевые устремления и практические побуждения. Предмет, к которому мы относимся эстетически (в частности, как к прекрасному), может быть, согласно Канту, воображаемым, что так важно в понимании чувства удовольствия и неудовольствия от предметов искусства. Для Канта значимо то, что мы делаем из представления о предмете в самом себе. Он полагал, что наше исходное отношение должно быть свободно от заинтересованности в реальном существовании предмета. Такое свободное отношение отличается от ощущения приятного, связанного с интересом (чувственное наслаждение), и от хорошего, тоже связанного с интересом, но совсем другого порядка: или как полезного (средства для чего-то) или как хорошего самого по себе. Эстетическое отношение направлено не на предмет склонности (чувственной или практически полезной), не на предмет уважения (нравственный), а на предмет благосклонности, «без дальнейших намерений». «Мы задерживаемся на рассмотрении прекрасного, так как это рассмотрение само себя усиливает и воспроизводит...» (18, 225).

У Бахтина наличествуют мысли, аналогичные кантовскому утверждению о стремлении сохранить, задержаться на эстетическом впечатлении (о напряженном «замедлении» над предметом). Однако философ XX в. утверждает, что нужно выйти из течения реального времени, чтобы предмет эстетического созерцания завершить, любовно уплотнить,

ритмизировать, то есть специфическим способом упорядочить. Новое у Бахтина — включение эстетического во всеобщую диалогичность, во встречу принципиально неслиянных сознаний: «Понять этот мир как мир других людей, свершивших в нем свою жизнь... — первое условие для эстетического подхода к нему. Нужно почувствовать себя дома в мире других людей...» (5, 98). Для этого нужна любовь. Но эстетическую реакцию не способен создать сексуальный момент, не умеющий увидеть тело как законченную художественную определенность, а заботящийся о том, что оно мне сулит. Вместе с тем и здесь несомненны моменты любования, то есть эстетической реакции. Бахтин подробно останавливается на интерпретации тела в дионисийстве, эпикуреизме, стоицизме, неоплатонизме.

Эстетическая реакция, движимая любовью, создает форму, а «форма есть граница, отработанная эстетически». Это можно сделать по отношению к другому, завершая его извне и высекая огонь эстетической ценности. Художник работает на границах внутренней жизни, там, где душа повернута вне себя. Эти внешние выражения души надо «закреплять, оформлять, миловать, ласкать не физическими внешними, а внутренними очами» (5, 90). Требуется не переживание, а сопереживание, сочувственное понимание, которое способно воссоздать внутреннего человека «в эстетически милующих категориях для нового бытия». Однако, характеризуя холодное постижение всех существовавших до него форм Вяч. Ивановым, Бахтин делает, казалось бы, неожиданный вывод в свете изложенного выше: «Но ведь холод есть такое же эстетическое свойство, как теплота, интимность» (5, 378).

Отметим, что некоторые теоретики XX в. полагали, что при восприятии искусства возникает не только «милующая» реакция — путь к ней идет через «противочувствие» (Л. С. Выготский). Другие обращали внимание на то, что при восприятии художественные чувства борются с реальными, какие в человеке могла бы вызвать действительность и ее нравственные уродства. Чешский ученый Я. Мукаржовский пишет: «Неоднократно указывалось, что эстетическое недовольство не есть факт внеэстетический (таковым является лишь эстетическое безразличие), что недовольство представляет собой важную диалектическую противоположность эстетическому наслаждению и, в сущности, как элемент эстети-

ческого воздействия присутствует повсеместно (22, 181).

Бахтин считает, что в эстетическом акте неодинаково присутствуют любовь и ненависть. Даже если герой плох, он создается художником в результате возникновения архитектурного целого, а это целое омывается «любовным утверждением человека». Нельзя быть равнодушным и поглощенным полным неприятием, иначе мы пройдем мимо разнообразия бытия. Эстетически продуктивной может быть только любовь, при которой нельзя слишком близко подойти к герою, слиться с ним, но и невозможно совсем устраниться. Напряженно-заинтересованное несогласие — неэстетическая точка зрения, как и заинтересованная солидарность. Эстетическая точка зрения — любовное, замедленное внимание, напряженное созерцание конкретных моментов бытия, в которых соотносятся принципы «я» и «другого». Отдавая должное Бахтину, отметим, что точка зрения Л. С. Выготского и Я. Мукаржовского в большей мере отвечает драматическому напряжению между впечатлениями действительности и их художественным воплощением, свойственному искусству XX в.

## **ТРАГИЧЕСКАЯ ВИНА И «СЛЕЗНЫЙ АСПЕКТ МИРА»**

Бахтина привлекала идея многотонной, полифоничной культуры, а не только полифонического строения романа. Это культура, в которой представлены и трагизм бытия, и «слезный аспект мира», и «смеховой аспект культуры».

Эстетическое событие, неотъемлемыми условиями которого являются вневходимость и диалог, связано с решением кардинальных проблем человеческого бытия. Это как бы человеческий «макрокосм», проявляющийся в трагически серьезном и эпическом мироощущении, во-первых, а во-вторых — в серьезно-смеховой культуре. В первом звучат тона эстетической памяти и реквиема, во втором — радостного обновления жизни и рождения нового. Первый обращен к прошлому, по отношению к которому человек находится на определенной дистанции, к авторитетному слову отцов; второй — к настоящему, вбирающему и хоронящему прошлое во имя будущего; к слову внутренне убедительному,

окрашенному изменчивыми современными и индивидуальными смыслами. Доминантой трагического является «нравственное поступление», доминантой серьезно-смеховой культуры — стихия общения и диалогизма. И серьезно-смеховому и серьезно-трагическому противопоставляется мир официальной авторитарной серьезности, тусклой однотонности.

В трагическом М. Бахтин акцентирует классическую проблему трагической вины, в решении которой особое значение получает художественная завершенность, упорядоченный образ человеческой жизни, целое героя.

**Эстетизация прошедшего.** Бахтин рассматривает тему смерти «для себя» и «для другого», «изнутри» и «извне», замечая, что «изнутри предвосхищаемая смертность в корне отлична от переживания извне, события смерти другого и мира, где его как качественно определенной единственной индивидуальности нет» (5, 94). Поскольку только «другому» принадлежит осознание целого жизни, эстетизация личности, создание завершенного образа, глубоко отличны воспоминания о собственной жизни и о жизни другого. Эстетический подход к живому человеку как бы упреждает его смерть, максимально уплотняя жизнь, располагая ее в определенных границах. Этому способствует то обстоятельство, что мое единство — смысловое, а единство другого — временно-пространственное. Переживание уплотняется в необходимой эстетическому впечатлению отграниченной сюжетности, когда оно очищено от смысловых примесей определенной личности, предстает «в объективном и всегда заданном контексте мира и культуры». Здесь необходим выход как бы за пределы души, а не только отстояние переживания во времени, стянутое и замкнутое.

Время для себя ориентировано на будущее, которое не венец прошлого, это предстояние себе, иначе приходит духовная смерть: «И чего бы я ни достиг в будущем, пусть всего раньше предвосхищаемого, центр тяжести самоопределения все же будет опять передвигаться вперед, в будущее, опираться я буду на себя предстоящего» (5, 111), сознавая, что в самом существенном меня нет, и во мне всегда есть надежда на возможность внутреннего чуда, пока жизнь не оборвалась. Увидеть себя как другого — заглянуть в мир, где меня принципиально нет и жить с гороскопом, — трудно. Нельзя пережить разлуку с собой или эмоционально пе-

режить картину после своей смерти: «Целое моей жизни не имеет значимости в ценностном контексте моей жизни» (5, 95). Я всегда с собой, не может быть жизни для меня без меня. Это тона моей жизни, через них я как бы уплотненно воспринимаю другого и переживаю целостно и ценностно жизнь его. Но и через мою жизнь проходят люди, моя жизнь временно объемлет их, и наоборот. Моя жизнь эстетически весома лишь в контексте других.

Активность связана с освещением себя предстоящим смыслом, ритм возможен только по отношению к другому и к прошедшему. Ведь созерцатель всегда позже, в том числе и автор-созерцатель. В этом отстоянии памяти и уплотненности переживания появляется ритмическая организация, ибо «свобода воли и активность несовместимы с ритмом». Смерть как бы форма эстетического завершения личности. Но чем глубже воплощающее завершение смерти, тем острее слышится эстетическая победа над ней, борьба памяти со смертью. «Тона реквиема герою звучат на протяжении всего жизненного пути воплощенного героя» (5, 115). В силу этого любой человеческий документ, особенно отошедший в прошлое, становится объектом художественного восприятия, более того, завершение его в эстетической памяти часто становится нашей обязанностью. Однако «совершенство и глубина эстетизации предполагают предварительное осуществление в понимании имманентного внеэстетического задания документа... во всей его полноте и самозаконности» (5, 129—130). Всякая память прошлого немного «эстетизирована», тогда как память будущего — нравственна. Трагическое в прошлом эстетизировано: мертвых любят по-другому, они изъяты из сферы контакта. И очень актуально предупреждение властителя и «захватчикам» жизненных высот в этом мире о том, что «нельзя быть великим в своем времени, величие всегда апеллирует к потомкам» (4, 262).

Гегель и Бахтин о трагической вине. Преемственность по отношению к классической эстетике и новизна бахтинской концепции трагической вины наглядно видны при сопоставлении с трактовкой Гегеля. Трагическое в его наивысшем проявлении Гегель связывает с образом прошлого «героического миропорядка», в котором берет свои истоки античная классика. Великие характеры древности «не выбирают, а по своей природе суть то, что они хотят и совер-

шают» (14, III, 593). Коллизии античной трагедии порождены не злой волей, низостью или несчастьем, а нравственным правом совершать определенное деяние. Высокая цель оправдывает поступок героя, и она сталкивается с другой, столь же нравственной целью («Семеро против Фив» Эсхила, «Антигона» Софокла). Трагический герой виновен и невинен одновременно. Поскольку герой совершает свои деяния, подвигнутый к ним нравственно оправданным пафосом, он невиновен. Но, действуя подобным образом, он наносит ущерб другим. В этом его вина. Если герой не может отказаться от себя и если его нравственный пафос оправдан, это заслуживает одобрения, но это и вина, обрекающая его на гибель, поскольку достичь своей цели возможно при отрицании другой стороны. Деяние древних не выбор: они суть то, что хотят совершить. Они не апеллируют к состраданию. «Для великих характеров быть виновными — это честь» (3, III, 594). И налицо жесткий вывод Гегеля: для восстановления нравственного равновесия и гармонии логически необходима гибель нравственной односторонности.

Бахтин не разделяет мысли Гегеля о том, что великий и благородный человек не нуждается в сострадании. Катарсис происходит, но его источник не восстановление нравственного равновесия, а художественная завершенность героя как целого и отдаленность его во времени. Герой поступает так потому, что он таков, события, происходящие с ним, и его гибель действительно изображены как неизбежные. Но это не расстраивающая нашу жизнь, а упорядочивающая ее неизбежность, поэтому эту судьбу можно созерцать как художественную ценность, сводящую к единству все моменты ее. Классический характер и создается как судьба, которая и есть его бытие. Его прошлое — вечное прошлое. Нет нравственной вины и ответственности, герой не привлекается к обсуждению: «Вина имеет место в классическом характере (герой трагедии почти всегда виноват), но это не нравственная вина, а вина бытия: вина должна быть наделена силою бытия, а не смысловою силою нравственного самоосуждения (прегрешение против личности божества, а не смысла, против культа и проч.)» (5, 154). Борьба и конфликты здесь — столкновение сил «дружести», а не сил смысловых величин. Это не процесс нравственного сознания, а драматический процесс, не выходящий за пределы бы-



тия — данности, осуществление того, что с самого начала заложено в определенности бытия личности. Однако здесь властвует логика не самой жизни, а «художественная логика, управляющая единством и внутренней необходимостью образа» (5, 152).

Бахтин называет трагическое античной культуры трагической серьезностью, которая универсалистична и проникнута идеей зиждительной гибели. Так же, как и смех, трагическое антидогматично: «Догматизм во всех его формах и разновидностях одинаково убивает и подлинную трагедию, и подлинный амбивалентный смех» (3, 133).

В отличие от классической художественной завершенности катарсис полифонического романа — антипод завершенности: «Ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди» (2, 223).

«Слезный аспект мира» рассматривается Бахтиным в микромире человеческих переживаний, в отдаленности от универсального бытия и исторических горизонтов, в противоположность классической трагедии. В культуре есть место и сентиментальным и романтическим тонам, а не только величественным и классически уравновешенным. Для Бахтина были органичны такие понятия, как «сентиментальный реализм», «сентиментальный романтизм». Работа о сентиментализме не сохранилась, хотя и была, по всей вероятности, написана. В записях 1970—1971 гг. Бахтин воспроизводит грандиозный план исследования культуры, в которой эстетизируются слабые, беззащитные и добрые. Он предполагал рассмотреть сентиментализм в лирике и «лирических партиях романа», в мелодраме, в идиллии, в семейно-бытовом повествовании и в чувствительном романсе. Предметом должно было стать и такое широкое и страшное явление, как «сентиментальные палачи». Интересовали также Бахтина синтезы карнавальности с сентиментализмом (Стерн, Жан Поль). По его мнению, «есть определенные стороны жизни и человека, которые могут быть осмыслены и оправданы только в сентиментальном аспекте. Сентиментальный аспект не может быть универсальным и космическим». Он сужает мир, делает его маленьким и изолированным, уходя зачастую в «микромир простых человеческих переживаний»,

«отказываясь от больших пространственно-временных исторических охватов» (5, 345—346), создавая атмосферу «комнатности».

Эстетическое и искусство, как одно из ярчайших его воплощений, есть органичная взаимосвязь человека бытийного и бытового, ценностей, апеллирующих к вечному, и повседневности, отдаленного величия и близкой незащитности.

## ФИЛОСОФИЯ СМЕХА

Извечная борьба за смех в истории культуры, за смех, который не раз изгонялся с подмостков высокого, венчается новаторской концепцией М. Бахтина, согласно которой все подлинно великое включает смеховой аспект. Хотя сам Бахтин был очень скромен и писал, что «более широких общеэстетических вопросов, в частности вопросов эстетики смеха... мы не ставим» (3, 132), что он раскрывает лишь одну историческую определенную форму смеха, что его книга о Рабле может дать только некоторый материал для философии и эстетики смеха, позволим с этим не согласиться. Это блестящая философия смеховой культуры, развиваемая Бахтиным и в последующих его работах и ставшая основанием для множества книг, в том числе выдающихся исследований других авторов.

Смех — та стихия, о которой Бахтин сказал в высшей степени концептуально, на непривычном материале, открыв то, что было оттеснено на периферию культуры, оттеснено без достаточных к тому оснований. Смех — эстетическое отношение, не поддающееся переводу на логический язык, определенный способ ее художественного видения и постижения, а в силу этого и определенный способ построения художественного образа, сюжета и жанра. Иногда смех громок, иногда он редуцируется.

Все смешное близко, писал Бахтин в работе «Эпос и роман» (1941). Это зона контакта, которая способствует заглядыванию в нутро, сомнению, разложению, развенчанию. Предельная зона отстояния — эпическая: дистанция, абсолютное прошлое, предание, отгороженность от последующего времени, завершение, недоступность опыту, невозможность переосмыслить, когда остается только благоговеть. В

романе же — многоязычное сознание, изменение временных координат образа, максимальный контакт с текучей современностью. Роман родился из серьезно-смеховых жанров.

Теория серьезно-смеховой культуры связана у Бахтина с различием авторитарного и внутренне убедительного слова, которое определяется близостью чужого высказывания индивиду.

Авторитарное слово звучит в сфере официальной и высокой, а не в сфере фамиллярного контакта. Это слово требует дистанции по отношению к себе независимо от содержательной направленности. Организуя вокруг себя иные слова, оно не сливается с ними, оставаясь резко выделенным, освященным, с неприступными границами, не допускающим свободной ассимиляции с собственным, внутренним словом, требующим «благоговейного повторения, а не дальнейшего развития». Авторитарное слово становится инертным, довлеет букве, представляя не реплику в диалоге, а цитату внутри реплик, не позволяя свободной игры ни с обрамляющим контекстом, ни с дистанцией по отношению к нему, то есть исключая диалогичность, или попеременное слияние и расхождение, приближение и отдаление, а тем более — иронию. Однако оно неоднозначно: наряду с закосневшим, мертвым, собственно авторитарным словом выделяются слова авторитетные, традиционные, общепризнанные, официальные и т. п., без которых в культуре не обойтись. Авторитетное слово может становиться подавляюще авторитарным, пересекаться с ним, объединяться. Авторитарное слово находится зачастую по отношению к современности в «далевой зоне», это «слово отцов, признанное в прошлом, преднаходимое».

Убедительное чужое слово не дистанционно по отношению к нашему слову: ведь собственное слово вырабатывается в напряженном взаимодействии с чужими внутренне убедительными словами, оно не интерпретируется, а свободно развивается нами, становясь полужужим, полусвоим. Внутренне убедительное, признанное нами слово, даже будучи чужим по своим истокам, способно раскрыть возможности личности. «Когда начинается работа самостоятельной испытывающей и избирающей мысли, то прежде всего происходит отделение внутренне убедительного слова от авторитарного и навязанного и от массы безразличных, не задева-

ющих нас слов (4, 157—158). Смысловая структура внутренне убедительного слова открыта, не завершена, оно принадлежит современности даже в том случае, когда обращается к потомкам. Его структурирующим началом является степень ответственности и понимания. Такое слово дает возможность для максимального взаимодействия с контекстом, для диалога: «Мы еще не узнали от него всего, что оно нам может сказать, мы вводим его в новые контексты, применяем к новому материалу, ставим в новое положение, чтобы добиться от него новых ответов, новых лучей его смысла и новых своих слов (так как продуктивное чужое слово диалогически порождает наше ответное новое слово) (4, 159). Даже в научном изложении чужих воззрений мы можем творчески «излагать чужую мысль ее же стилем». При глубинном рассмотрении художественного творчества обнаруживается «творческое развитие чужого слова», а не буквальное подражание. Иногда чужое внутренне убедительное слово так воздействует, что вызывает даже желание от него освободиться, например, с помощью объективации.

С внутренне убедительным словом Бахтин связывает культуры многотоновые, те, которые, например, широко включают в свою структуру смеховой аспект. Культуры односторонне серьезные — догматические и авторитарные. «Насилие не знает смеха», — пишет Бахтин в записках начала 70-х годов. Односторонняя авторитарная патетика легко переходит в истошность. Тогда-то и появляется «интонация анонимной угрозы в тоне диктора, передающего важные сообщения» (5, 338).

По Бахтину, «чужие» слова и стоящие за ними смыслы со временем становятся как бы анонимными, ничьими. И если когда-то они вызвали к себе живое, диалогическое отношение, то постепенно, с течением времени, этот диалогический контекст общения и обновления забывается, растворяясь в отдалении. Культурные коллективы и другие целостные культурные образования, проводя эти слова через себя, делая их не просто чужими, а «своими-чужими», монологизируют их. Произошло забвение диалогического контекста и монологизация культурных смыслов. Но монологизация сменяется диалогизацией. Опять происходит творческое освоение по типу «чужое-свое»; обретенное монологическое целое вступает в диалог уже с новыми, внешними

по отношению к нему, не освоенными и не присвоенными «чужими» голосами. Это творческая монологизация, которой Бахтин противопоставляет «чужие», инертные, мертвые слова — «слова-мумии».

Так же, как в авторитарном слове были слова «отцов», голос далекого прошлого, слова авторитетные, и слова авторитарно-деспотические, закоснелые, так и монологизация бывает разного типа: творческой и догматической. В процессе развития культуры монологизированное творческое сознание часто объединяет и персонифицирует чужие слова, ставшие анонимными чужие голоса в особые символы: «голос самой жизни», «голос природы», «голос народа», «голос бога» и т. п.

В культуре бывает синтез авторитарности и внутренней убедительности, однако, полагает Бахтин, такое объединение — редкость. Скорее всего, происходит расхождение авторитарности и внутренней убедительности. В этом случае внутренне убедительное слово лишено социальной признанности, а в некоторых случаях — даже и легальности, тогда как авторитарное навязывается, не предполагая выбора среди равных, писал он в ситуации 30-х годов. В годы застоя вызовом звучало следующее утверждение Бахтина. «Это слово (авторитарное. — Е. В.) было рассеяно повсюду, ограничивая, направляя и тормозя мысль и живой опыт» (5, 337).

В свете этих идей становится понятен интерес и особая исследовательская любовь ученого к серьезно-смеховой культуре, к площадному, фамильярному, снижающему, даже профонирующему слову. Смех не против серьезности вообще, а против догматической, авторитарной серьезности. Подлинная же серьезность не чуждается смеха, ибо она ощущает свою причастность незавершенному целому миру, с помощью смеха она очищается и восполняет себя, ограждая от фанатизма, иллюзий и одноплановости. И если культура многотонова, многоцветна, не боится смехового начала, то в ней и серьезные тона звучат по-другому, а почтительность носит свободный, отнюдь не грозный и не страшный характер. Смех же освобождает человека, ибо он стремится к всенародности и всемирности, это «одна из существеннейших форм правды о мире в его целом... это особая универсальная точка зрения на мир, видящая мир по-иному, но

не менее (если не более) существенно, чем серьезность... какие-то очень существенные стороны мира доступны только смеху» (3, 75), — писал М. Бахтин в знаменитой книге о Ф. Рабле.

Вскоре после выхода этой книги (1965) Л. Баткин в своей рецензии (Вопросы философии. — 1967. — № 12) назвал ее концепцию «неустрашимой», исследователя — «ошеломляюще» правым, а стиль книги — вдохновенным. Исследование серьезно-смеховой традиции, из которой вышел Рабле и которая с конца XVII в. стала забываться, — событие не только в раблеведении, но и в теории и истории смеха. Несмотря на многочисленные пересказы концепции Бахтина, напомним кратко основные ее идеи. М. Бахтин использует понятие праздничного, а не односторонне отрицающего смеха. А само празднество выводит не из труда и не из биологических потребностей, а из мирозерцательных высших целей. Праздник связан как с кризисными моментами в жизни природы, так и с жизнью народа в игровых ситуациях свободы и всеобщности. В отличие от официального праздника, утверждающего стабильность и неизменность авторитарных истин, народная смеховая карнавальная праздничность антииерархична и предлагает неофициальный путь общения, в виде веселой относительности изображая господствующие, догматически установленные истины. То есть это эстетика не готового бытия, но бытия открытого, не завершимого, в отличие от эпоса и трагедии. Не случайно в канонах классики возраст, например, максимально удален от материнского чрева и от могилы, от «порога», здесь же рождение и умирание — единый процесс бытия, его «веселой относительности». Смех этот амбивалентен (хоронит и возрождает, хулит и прославляет, смещает «верх» и «низ», идеальное и материальное). Такой смех антидогматичен, неофициален, всенароден, универсален (направлен на всю вселенную в ее постоянной смене состояний и на самих смеющихся). Основанием своеобразного, гротескного реализма Ф. Рабле является не однонаправленная сатирическая струя литературы Нового времени, а карнавальный смех, истоки которого в древних празднествах-сатурналиях.

Карнавал имеет множество контекстовых связей, например, с «праздником осла», «пасхальным смехом», «храмовыми праздниками», ярмарками. Традиция «серьезно-смеховых»

жанров, связанная с карнавальностью, обладает неисчерпаемой живучестью, злободневностью, характеризуется обращением к современности без эпической дистанции, свободным вымыслом, в ней смешано высокое и низкое.

Сложность состояла в том, что народная площадная культура смеха была не изучена. То есть прежде, чем соотносить Рабле с культурным контекстом, требовалось тщательно изучить этот контекст. И стало ясно: когда эта культура и ее отголоски были еще живы, современники понимали Рабле и сумели его оценить, ибо «воспринимали Рабле на фоне живой и еще могучей традиции». Так, XVI век еще чувствовал единство высокой проблемности, философских идей, ругательств и того, что сейчас у Рабле воспринимается как непристойность. В. Гюго уловил определенную связь между поглощением еды, смехом и смертью, между дантовским адом и раблезианским обжорством. Однако истолковал он эти амбивалентные образы с точки зрения учения романтиков о гении, которому свойственны резкие преувеличения. Бахтин высказывает свой контраргумент: подобная «чрезмерность» характеризует творчество писателей переломных эпох, создающих образы недосказанные, незавершенные, не соответствующие канонам и нормам завершенных, авторитарных, догматических эпох.

После написания книги о Рабле для М. Бахтина стали несомненны способы карнавализации других культурно-художественных форм, например перевода зрелищной обрядности на язык литературы; ибо уже в XVII в. карнавал уступил место карнавализированной литературе. Это «жизнь наизнанку», фамильярность, эксцентрика, сближение высокого и низкого, пародии, увенчание, допустимость в смехе того, что не разрешалось в форме серьезности, двойничество, пародийность амбивалентного характера, значение площади. Карнавализация литературы захватила, по мнению Бахтина, Боккаччо, Рабле, Шекспира, Сервантеса, Гриммельсхаузена, ранний плутовский роман и Бальзака, Ж. Санд, Гюго, Стерна, Диккенса, Э. По, Гофмана, Гоголя, Пушкина («Борис Годунов», «Повести Белкина», маленькие трагедии, «Пиковая дама»). В каждом из этих писателей жанровая традиция обновлялась.

Карнавализованные жанры влияли на христианскую литературу, которую знал хорошо Достоевский. Даже в ла-

тинизированную церковную литературу проникают «споры», «прения», амбивалентные «прославления». В Новое время развиваются «разговоры в царстве мертвых», «философская повесть», «фантастический рассказ», «философская сказка» (в романтизме). Все это было впитано Достоевским. Под влиянием мениппей — несовпадение с самим собой, двойничество; скандалы, эксцентрика, неуместные речи. Скандалы эти резко отличны от эпических и трагических катастроф. У Достоевского — яркая карнавализация в «Дядюшкином сне», «Селе Степанчикове», в изображении Петербурга. Впоследствии смешное редуцируется, но догматическая серьезность у него никогда не берет верх. Остается карнавальная откровенность, «пограничность», амбивалентность и свобода, которая выражается в концепции пространства и времени: «В мире Достоевского все и всё должны знать друг о друге, должны вступить в контакт, сойтись лицом к лицу и заговорить друг с другом. Все должно взаимоотображаться и взаимоосвещаться диалогически. Поэтому все разъединенное и далекое должно быть сведено в одну пространственную и временную «точку» (2, 239). Условия диалогичности создаются благодаря карнавализации.

Свои идеи Бахтин развивал в работе 1940, 1970 гг. «Рабле и Гоголь». Что в Гоголе от карнавала? Праздничная атмосфера, жизнь, выведенная из обычной колеи, переживания и мистификации, гротескный реализм, ощущение несовместимости народной языковой стихии с мертвыми пластами языка. Он приобщает смысловые связи, возникшие в определенном контексте, к обновленной ситуации. Шаг вперед обязательно связан с возвращением назад, тем самым исходное начало обновляется. Рождается расщепление, перепрыгивание смысла из одной крайности в другую, стремление удержать баланс и одновременные срывы — комическое травестирование слова, вскрывающее его многомерную природу и показывающее пути его обновления. Смеховое слово у Гоголя не просто отрицательно, оно вскрывает особый аспект мира как целого. Смех у него — зона контакта. Серьезным и светлым оказывается только смех.

Гоголевский смеховой мир открыт для новых взаимодействий. Эта цельность не самоудовлетворенная. Как же осуществляется катарсис пошлости? В малом времени отрицательное явление, в большом времени, к которому приоб-



щает Гоголя народная культура, это явление становится амбивалентным и причастным бытию которое охватывает наша милующая реакция.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В духе классической эстетики Бахтин считает, что нет чистой формы и чистого содержания, поэтому форма постоянно коррелятивна содержанию. Но содержание не должно низводиться до формального момента, взятого из вторых рук, тогда возникает литература в дурном смысле этого слова. Настоящее искусство рождается тогда, когда художник как бы первый занимает эстетическую позицию к внеэстетической действительности познания и поступка.

Оригинальность концепции Бахтина в том, что, согласно ей, художественная форма несет функцию изоляции «события бытия», что отражается уже в замысле, «отрезающем», изолирующем это событие бытия: «Изоляция есть выведение предмета, ценности и события из необходимого познавательного и этического ряда» (4, 61). Форма восполняет всякое событие и этическое напряжение «до полноты свершения». Автор приносит в них ритм, создает единство предмета, а его охватывания. Возникают начало и конец, выражающие оценку, интонацию.

Отрицая исходные методологические принципы формальной школы, Бахтин тем не менее следует широкому определению композиции, данному этой школой. Он полагает, что композиция — вся структура произведения, «совокупность факторов художественного впечатления». Однако в полемике с формальной школой он акцентирует внимание на том, что композиция осуществляет, воплощает содержание.

Согласно Бахтину, в любом искусстве нельзя обойтись без содержания, хотя с ним часто смешивают предметно-познавательную дифференцированность и при ее отсутствии заявляют, что содержания нет. Для Бахтина содержание искусства тотально: «Некоторые виды искусства называют беспредметными (орнамент, арабеска, музыка), это правильно в том смысле, что здесь нет определенного предметного содержания, дифференцированного и ограниченного, но предмет в нашем смысле, придающий художественную

объективность, здесь есть, конечно» (5, 174). Отсутствие познавательной определенности не означает бессодержательности.

Если структура формы композиционна, то структура содержания, или структура эстетического объекта, архитектурна. Архитектоника — ценностно-духовные, смысловые ореолы, окружающие индивидуальность и произведение и исходящие, истекающие от них, направленные на действительность, культуру, и обратно. Структура эстетического объекта (содержания) достаточно сложна — это не просто привычные «тема» и «идея». Прежде всего это эстетическая индивидуальность: события, лица, предмета, самого автора. К содержанию, таким образом, можно отнести «действительность познания и этического поступка, входящую в своей опознанности и оцененности в эстетический объект и подвергшуюся здесь конкретному интуитивному объединению, изоляции и завершению, то есть всестороннему художественному оформлению с помощью определенного материала» (4, 32). В основе содержания так или иначе лежит «событие действительности», его «ценностный состав». Хотя в содержании слиты познавательный и этический моменты, последнему моменту принадлежит приоритет: «Все познанное должно быть соотнесено с миром свершения человеческого поступка» (4, 37). Этично событие поступка, требующее переживания, которое, в свою очередь, не просто психологично, а этично. Вместе с тем познавательный момент — трезвая струя воды на лавину этического напряжения. В связи с познавательным моментом содержания Бахтин использует понятие классической эстетики, идущее еще с античности, — узнавание. Не будь узнавания, эстетический объект «выпал бы из всех связей опыта».

Эстетический анализ исследователя не может удовлетвориться узнаванием, он должен подняться до высших постижений и прежде постичь этический мир произведения и в какой-то мере отвлечься при этом как от архитектурной индивидуализации, так и от формы. Для воспроизведения этического момента можно воспользоваться пересказом: «Многие критики и историки литературы владели высоким ма-

стерством обнажения этического момента путем методически продуманного пересказа» (4, 41).

Реальной связью формы и содержания является в искусстве хронотоп — взаимосвязь временных и пространственных отношений. Время сгущается, уплотняется, пространство втягивается в движение времени. Жанр определяется хронотопом — своеобразным формально-содержательным единством. И в работе 1937—1938 гг. «Форма времени и хронотопа в романе» Бахтин анализирует с точки зрения типов воплощенных хронотопов типы романов в мировой литературе. Через хронотоп выявляется отношение искусства к действительности; он несет в себе ценностный момент. Абстрактное мышление может отделить пространство и время, но «живое художественное созерцание (оно, разумеется, также полно мысли, но не абстрактной) ничего не разделяет и ни от чего не отвлекается» (4, 391).

Можно выделять особые хронотопические ценности: встречи и связанной с ней дороги, где пересекаются пространственные и временные пути, преодолеваются социальные дистанции, а время вливается в пространство и течет по нему («Дон Кихот», романы Смолетта, Дефо, Фильдинга, Новалиса, Скотта, «Капитанская дочка», «Мертвые души», «Кому на Руси...»). Дорога проходит в родной стране, а не в экзотическом мире, вместе с тем показана «экзотика» социальных миров. В барочном романе XVII в. аналогичную функцию несет «чужой мир», отделенный морем и далью. Местом хронотопической концентрации может быть замок (английский роман), гостиная-салон, «провинциальный городок», «порог» (Достоевский). Если Достоевский мыслил мир, как об этом говорит ученый, в сосуществовании, то Гёте — в становлении и развитии. Поэтому и гётевский хронотоп имеет доминанту в движении, ходе времени, которое как бы зрит всевидящий глаз великого немца. Гёте ничего не хотел видеть неподвижным. Для него важно не прошлое само по себе, как для романтиков, а полнота времени и творческое восприятие его человеком. Местность, пространство для Гёте — участки исторической жизни, способ локализации времени. Отсюда: время — пространство закругляют, завершают мир.

В целом в художественном произведении хронотопичны все образы, включая слово, говорит Бахтин, ссылаясь на

Кассирера. В художественном произведении множество хронотопов, включающихся друг в друга, и их отношения диалогические.

Полемизируя с «формальной школой» 20-х годов, Бахтин утверждает: не эволюционная смена имманентных форм определяет развитие искусства, а ценностно-архитектоническое движение, открытое, незавершенное, не совпадающее со своей конечностью.

Произведение живет особой внежизненной активностью, потенциально заложенной художником. Бахтин настаивает на различении автора созидającego и того, которого он создает как героя с позиции вненаходимости и избытка авторского видения. Автор присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого. Если художник изображает себя с краю картины, или пишет автопортрет, или использует образ рассказчика, то здесь он фигурирует не как целостная творческая личность, которая раскрывается с полнотой в лучших его созданиях, а как образ автора в ряду других образов. Образ автора (рассказчик, главный герой автобиографических произведений, лирический герой) имеет своего «вненаходимого» автора. Речь идет об отличии изображенного автора и автора изображающего: «Мы можем говорить о **чистом** авторе в отличие от автора частично изображенного» (5, 288).

Если автор и герой совпадают, тогда вместо эстетического события оформляется этическое (памфлет, манифест, речь, похвала, брань, исповедь). Если героя нет, то перед нами познавательное событие (трактат, статья, лекция). Если другое сознание есть, но оно воплощено в божестве, естественно говорить о религиозном сознании (молитва, ритуал, культ). То есть эстетическое событие — встреча не менее двух человеческих сознаний, одно из которых оформляет, завершает как целое другое. В принципе же герой и автор борются между собой, то сближаясь, то резко расходясь, «но полнота завершения произведения предполагает резкое расхождение и победу автора».

Одним из условий продуктивной теории автора является различение того, что сказалось в произведении искусства, от рецептивного отношения к нему самого создателя. Ибо в последнем случае автор говорит о том, что уже стало независимо от него, и от чего он стал независим, как чело-

век, моралист, критик, психолог от себя-творца и художника. Творческая работа непосредственно переживается, а «переживание не слышит и не видит себя».

Методологически неверно, считал Бахтин, сопоставлять отдельные мысли автора, высказанные помимо творчества, с отдельными мыслями героя, делая их моментами «прозаически понятого единства психической и социальной жизни». В случае такой подстановки, в случае вырывания героя из художественного целого и подмены творческого «я» автора его биографической личностью спорят с героем как с автором. Свидетелями этой подмены, подтвердим опасение М. Бахтина, мы являлись неоднократно в феномене проработочной критики, предметом которой являлась целая плеяда талантливых советских писателей. Теоретические послышки Бахтина имеют большое значение для развенчания таких несостоятельных подходов. Ученый считает, что в инкриминировании автору нежелательных идейных установок проявляется игнорирование эстетического опровержения самого искусства. Ведь даже вкладывая свои мысли в уста героя, автор их перерабатывает в соответствии с целым героем и произведением.

Исследователь должен иметь дело прежде всего с законченным результатом, со смысловой «историей», воплощенной в произведении, а не с предшествующей результату исповедью или следующей за ним оценкой-интерпретацией. Высказывания автора о своем творчестве имеют восполняющее, а не замещающее значение. Автор как творец — особая формирующая энергия. Эту энергию Бахтин на протяжении всей своей творческой жизни рассматривал не в психологическом ключе, а в «устойчиво значимом культурном» продукте и контексте, за которым угадывается творческая личность.

## **«НИ ОДНО НАУЧНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ (НЕ ШАРЛАТАНСКОЕ)... НЕ ТОТАЛЬНО»**

**«Нужны разные подходы».** Что такое гуманитарное знание для Бахтина? Прежде всего это знание о человеке через созданные им тексты, письменные и устные, актуальные и потенциальные. «Человек в его человеческой специфике всег-

да выражает себя (говорит), то есть создает текст (хотя бы и потенциальный). Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, это уже не гуманитарные науки...» (5, 285). Человек не безгласная вещь для гуманитария — первая особенность, предполагающая вторую — диалогическую активность познающего другого. Если в естественнонаучном знании слово употребляется как «вещный», «безгласный» объект, то в гуманитарном знании «возникает специфическая задача восстановления, передачи и интерпретации чужих слов» (4, 163). Так возникает событие, встреча двух сознаний, контакт личностей. Третья особенность гуманитарного знания — специфика его достоверности: не естественнонаучная, не математическая точность, а «преодоление чужого без превращения его в чисто свое», «свое-чужое» с ощущением границы и взаимопроникновения. Бахтин не настаивает на понимании всех моментов текста. Каким бы ни были наше старание, интерес к документам и источникам, мы не можем возродить ушедшее во всей его полноте, важно «добраться, углубиться до творческого ядра — личности», а она-то и живет в большом времени культуры, она-то и бессмертна. Фактическую сторону прошлого нельзя изменить, но смысловая может быть изменена, ибо она незавершима.

Проблема интерпретации и изучения памятников культуры решается по-разному в различных научных школах. Эту ситуацию М. Бахтин считал не только нормальной, но и, более того, единственным условием развития науки, в том числе науки об искусстве. Ни одно научное направление не может быть признано единственно верным и перспективным в сфере любого знания, в том числе гуманитарного, «ни одно научное направление (не шарлатанское) не... тотально, и ни одно направление не сохранялось в своей первоначальной и неизменной форме» (5, 341), — писал М. Бахтин. Признавая различные направления и точки зрения в гуманитарном знании, мы не должны, по мнению ученого, ни в коем случае их сливать в одно: необходимо рассматривать их «в определенных, методологически осознанных границах и без смешения (5, 343). Его призыв «нужны разные подходы в литературоведении» звучал в высшей степени актуально и для эстетики, но он не мог быть услышан в начале 70-х годов широкой гуманитарной общественностью,

увлеченной борьбой то со структурализмом, то с семиотикой, то с теорией информации как «односторонними» подходами. Как будто может быть неодносторонний подход, если он действительно научный?

Науку об искусстве, в частности литературоведение начавшейся эпохи застоя, Бахтин критиковал очень сурово, отмечая, что в ней нет как смелой постановки общих проблем, так и конкретных открытий в необозримом мире литературы; отсутствует здоровое соперничество научных направлений, господствуют трюизмы и штампы — оборотная сторона боязни исследовательского риска и гипотез. Отвечая на вопрос редакции «Нового мира» (1970. — № 1), к успехам нашей науки он отнес работы К. Чуковского, Ю. Тынянова, Б. Томашевского, Б. Эйхенбаума; отметил замечательные традиции А. Веселовского и А. Потебни. Он неоднократно отдавал дань уважения школе Ю. Лотмана и среди исследований, выделяющихся на рубеже 70-х годов, назвал работы Н. Конрада, Д. Лихачева и «Труды по знаковым системам», издающиеся Ю. Лотманом. Это не мешало ученому подчеркивать разность позиций его и тартуской школы.

Признавая заслуги выдающихся представителей формальной школы и генетически близких ей структурально-семиотических исследований, он не мог разделять исходные теоретические принципы этих школ. Кто же прав? — привыкли мы спрашивать, отвыкнув напрочь от естественного развития науки, в которой представлены различные школы и направления. Благожелательное диалогическое соперничество научных направлений — естественное состояние научного знания. С этих позиций Бахтин оценивал отношение своего, гуманитарного, культурно-антропологического метода, идеалом которого является постижение объемности диалогических смыслов, формирующихся «между» другими смыслами, с блестящими структурально-семиотическими штудиями, развиваемыми в тартуских «Трудах по знаковым системам» под руководством Ю. М. Лотмана и исповедующими, по его мнению, точность специального знания. Если структурально-семиотические исследования точкой отсчета полагают код, язык, устоявшиеся системы, инварианты, которые рождают варианты речевых высказываний и текстов, то Бахтин исходил прежде всего из поиска неповторимого речевого высказывания в «блоках и составляющих их компо-

невтах повторяющегося характера». Структуральный подход далек Бахтину, по его признанию, в силу того что он отталкивается как бы от готового текста, от готовых языковых средств, от образа ставшего художника, как бы готового мировоззрения: на самом же деле «и предмет создается в процессе творчества, создается и сам поэт, и его мировоззрение, и средства выражения» (5, 299). Индивидуальное — всегда в становлении и диалогичности. Исходный пункт всякой науки — неповторимая единичность, а философия прежде всех наук должна изучать функцию этой индивидуальности.

Л. М. Баткин рассматривает в одной из сравнительно недавних статей два способа изучения культуры (Ю. Лотмана и М. Бахтина) в их диалогическом согласии — несогласии (10). Он отмечает, что Бахтин ратует за понимание, которое постоянно меняется и приобретает иные облики, а не за то знание, которое резко отделено от незнания. Незнание — минус знанию, его «умаление», тогда как понимание есть одновременно непонимание, при котором изучаемый и изучающий не должны слиться и не должны остаться чужими. В отличие от структуралистов метаязык для Бахтина не просто код, а одна из сторон диалогического отношения к тому языку, который этот код описывает. Тем не менее идея встречи двух сознаний оказалась, по мнению Л. М. Баткина, влияние на Ю. М. Лотмана. В свою очередь, я считаю, что в последней работе «К методологии гуманитарных наук» Бахтин учитывает достижения тартуских ученых. Так, характеризуя ступени понимания, он выделяет четыре из них: 1) восприятие психофизиологических знаков; 2) узнавание, то есть установление его значения в языке; 3) постижение смысла посредством соотнесения с завершенным целым и с незавершенным контекстом; 4) диалог как спор — согласие и несогласие одновременно. Выделение Бахтиным первых двух ступеней говорит о включении некоторых положений системы Ю. Лотмана в его концепцию.

Каково отношение М. Бахтина к знаменитой формальной школе? Вопрос этот непрост и может и должен стать предметом аналитического рассмотрения на уровне не только статей, брошюр, но и монографий. Здесь же ограничимся самыми общими соображениями. Тогда, в 20-е годы, Бахтин писал об игнорировании «формалистами» содержания, о том,



что они необоснованно говорят не о творчестве в искусстве, а о делании вещи, имея в виду манифесты «ранних» формалистов. Однако начиная уже со статьи 1924 г. и вплоть до последней посмертной публикации Бахтин отдавал дань строгой, последовательной научности этих школ. Так, он считал, что формальный метод пришел на смену эстетизованному, полунаучному мышлению: «Теперь положение вещей меняется: признание исключительных прав научного мышления и в области изучения искусства становится достоянием даже и широких кругов...» (4, 7). На этом фоне возникает уже мода на научность, появляется скороспелый и самоуверенный тон поверхностного наукообразия. Эти предупреждения Бахтина в общем контексте культуры справедливы, но едва ли сегодня мы будем ими руководствоваться при взгляде на ближайшую историю, зная дальнейшее наступление на научность в истории нашей науки 30—40-х годов, когда конъюнктурная фразеология политического верноподданничества затопила гуманитарное знание, уничтожив или в лучшем случае оттеснив серьезных ученых на периферию культурного сознания, а для представителей формального метода создав драматически складывающиеся ситуации и судьбы (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, В. Жирмунский, Б. Томашевский, Ю. Тынянов, Р. Якобсон). В последней своей работе Бахтин писал о формальном методе с большей теплотой: «Положительное значение формализма (новые проблемы и новые стороны искусства); новое всегда на ранних, наиболее творческих этапах своего развития принимает односторонние и крайние формы» (5, 372).

Направление, созданное М. Бахтиным, по своим исходным принципам и конечным целям отлично от утвердившегося последовательного историко-генетического подхода к художественной культуре. Вернее: оно не может быть с этим подходом смешано, насильственно объединено. Выдающийся советский историк искусства В. Лазарев противопоставлял идеи, выношенные средневековым художником, тем идеям, которые навязаны ему современным ученым. Лишь реконструкция исторического прошлого представляет, с его точки зрения, научный подход, во втором случае он видел торжество субъективизма и неисторичности. Для Бахтина их культурно-исторический подход не бесстрастное исследование традиционно исторического плана, с которым в конфронта-

цию вступал уже В. Дильтей, а «вопросание», не элиминирующее сознание вопрошающего, в чем мы убедились выше.

Как всякий великий мыслитель, Бахтин не проходил мимо ни одного современного ему направления даже в том случае, если не разделял его исходные посылы. Создавая свою, оригинальную систему и метод философско-культурологического, эстетико-герменевтического (для Бахтина — диалогического) гуманитарного знания, он не мог пройти мимо социологии искусства 20-х годов и идей марксизма. Его, стремящегося, по собственному признанию, создать «психологию культуры», не могли не заинтересовать фрейдистские идеи, которые в целом он отторгал, но вместе с тем в процессе отталкивания от них «заземлял» по необходимости свою собственную концепцию. Тем более не мог Бахтин миновать знаменитой формальной школы в литературоведении, с которой у него, как стало ясно по прошествии времени, больше точек соприкосновения, чем представлялось тогда молодому ученому, хотя нет никаких оснований эту общность преувеличивать и делать из Бахтина формалиста-структуралиста, что свойственно некоторым западным исследователям. В марксизме его привлекал ярко выраженный социальный историзм и возможности социокультурологической трактовки языка. Вместе с тем, полемизируя с формальной школой, возвращенной на русской почве, и с теорией вчувствования, имеющей немецкие корни, Бахтин иногда как бы доводил до логического конца социологический метод по отношению к предмету культуры. Отсюда — некоторые крайности неопитского марксизма в работе «Формальный метод в литературоведении», изданной под именем П. Медведева, и даже в книге, посвященной философии языка (13). Хотя в целом именно из последней книги и ранее написанной под именем В. Н. Волошинова статьи, а также оригинальнейшего исследования «Проблемы творчества Достоевского» «вышла» всемирно известная и влиятельная концепция универсального диалога в культуре, неповторимой бахтинской герменевтики, которую он разрабатывал в «стол» в 30-е годы и уже легально завершал, хотя иногда и тезисно, конспективно, в последних статьях, подводящих научные итоги и намечающих перспективу исследований, которые продолжит ему уже было не суждено.

Будучи мыслителем, сформировавшимся в 20-е годы,

М. Бахтин часто употребляет понятия «идеология»; «идеологический», «идеологемы». Для современного читателя, привыкшего слышать о необходимости деидеологизации и деполитизации нашей духовной жизни, такая терминологическая приверженность может показаться по меньшей мере странной в устах мыслителя, вобравшего лучшие достижения философской мысли XX в. и развенчавшего авторитарное слово и одностороннюю официальную культуру. Суть дела не только в том, что Бахтин, человек своего времени, не мог избежать некоторой односторонности, пусть на кратковременных витках своей биографии, но и в том, что «идеология» в бахтинском понимании — широкая ценностно-смысловая, социокультурная, гуманитарная сфера человеческого сознания, не сводимая к оголенным политическим сентенциям.

Выше говорилось о том, что Бахтин неоднократно возвращался к своим прежним идеям, проверяя их, углубляя, расширяя, варьируя. Но это отнюдь не означает отсутствие эволюции. Ученый умел изменяться с поразительной, диалогической пластичностью, слыша голоса культуры, других мыслителей, свое внутреннее слово. Но в его движении к новым идеям была постоянная оглядка назад, к исходному а также стремление увидеть перспективы, открывающиеся с занятой на данный момент научной позиции. Не было жестких отказов от прежнего, разительной непохожести, а было скорее, говоря его словами, «сходство несходного».

Развивая идеи М. Бахтина. Судьба идей М. Бахтина настолько многогранна, что охарактеризовать ее в данной брошюре не представляется возможным. И тем не менее постараемся обозначить хотя бы некоторые ее контуры.

Первое бросающееся в глаза направление исследований, идущих вслед за Бахтиным, связано с его философией серьезно-смеховой культуры и карнавализацией различных ее форм. Термины Бахтина «карнавализация» и «полифония» вошли в наши словари, нашла там свое место и обновленная выдающимся ученым «мемингпея» (21). После книги Бахтина в нашей литературе стал все чаще рассматриваться, во-первых, смех, обращенный на положительных персонажей, а также смех жизнерадостный, то есть не только критически направленный, но утверждающий. Во-вторых, смех, преодолевающий отчуждение между людьми и устанавливающий общение — понимание. В-третьих, эвристические потенции смеха и эстетико-катарсический эффект проявления в смехе игры жизненных сил. Так, смех рассматривается как мощный разруши-

тель стереотипов, стимулятор интеллекта, способ выявления неожиданных вариантов, прихотливой их игры, а юмор — как противоположность уму ригористическому, скованному догматами, преувеличенными представлениями о непреложности и непогрешимости существующих норм. Юмор может быть обращен и на явление душевного величия, на прекрасное, не знающее себе цены или ценящее в себе не то, что поистине ценно, говорит Н. А. Дмитриева.

В работах о смешном, комизме и юморе недостатка нет ни в отечественной, ни в зарубежной литературе. Однако пожалуй, более всего в истолковании смеховой стихии жизни и искусства накопилось предубеждений и предрассудков, и связаны они с двумя основными причинами. Первая: социально-политические преграды смешному, которые ставятся теми общественными силами, что находятся у власти и боятся ее потерять, опасаются разящей силы смеха, подвергающей все сомнению и критической проверке. Вторая причина: выработанные на определенной художественной культурной основе теоретические положения со временем приобретают значение аксиомы и прилагаются как исходные а priori к живой (и чаще всего иной, своеобразной) стихии комизма. В. Я. Пропп в своей книге о комизме (24) отмечает это обстоятельство.

Другим ошибочным теоретическим предрассудком В. Я. Пропп совершенно справедливо считает противопоставление комического и смешного как социально направленного и несоциального смеха, что некритично воспроизведено и в наших теоретических эстетиках. Исследователь полагает, что до сих пор существует многовековое стремление делить комизм на высший и низший: высший будто бы тяготеет к прекрасному, а низший к низменному. Желая избежать этого стереотипного деления на высший и низший смех, на комическое и просто смешное, В. Я. Пропп пользуется одним термином и понятием «комизм». Блестящий знаток и теоретик сказок, он раскрывает в своих работах (параллельно с Бахтиным и вслед за ним) глубокий мирозерцательный смысл народного комизма, насмешливого, обрядового, жизнерадостного. О смеховом начале, обращенном на телесное, физическое существо человека в литературе Нового времени, пишет исследователь, как бы демонстрируя новый эстетический объект смеховой стихии, оставшейся от гротескного родового тела раблезианской эпохи. Это толстяки, наружность которых вскрывает недостатки духовной природы, или же неожиданно появившееся полунеприличие не совсем одетого человека среди одетых, еда и питье (Гоголь, Чехов), излишняя забота о наружности, «смешная» часть лица — нос, усы и борода, которые заслоняют все иное в лице человека, искривившийся рот у человека, теряющего власть над собой. Пропп анализирует комизм сходства (Бобчинский, Добчинский, Миняй — Митяй) и комизм отличий (в одежде — старомодное или кричаще новое), комизм человека в обличье животного, человека-вещи. Он выделя-

ет ситуации посрамления воли (Пиквик, провалившийся под лед, Бобчинский, упавший вместе с дверью), комизм одурачивания (идущий от сказок), всевозможных скрытых и явных алогизмов, разоблаченной лжи (особенно когда она бескорыстна).

Д. С. Лихачев признавал неоднократно, что в исследованиях древнерусского смеха он продолжает развивать идеи Бахтина, связанные с понятиями «смеховая культура», «смеховые празднества», «средневековый смех», «народный смех», «карнавальный смех». Следуя этому направлению, А. М. Панченко (23) рассматривает веселый и амбивалентный скомороший смех русского средневековья, его противоречивые отношения с православием. «Смех до слез» прямо отождествлялся с бесовством, однако улыбка в православии признавалась как восхищение благоустроенностью божьего мира. Вместе с тем проблема эта не так проста: церковь, видимо, не считала абсолютно несовместимым со своими догматами скоморошество и обрушила на них свои репрессии довольно поздно. Исследователь полагает, что скоморошество не находилось вне православной культуры: если это и грех, то ведь жизнь без греха невозможна. В книге анализируется также реабилитация смеха в реформу Петра.

Известный философ В. С. Библер (11) противопоставляет логику, которая вытекает из философии, культурной антропологии и эстетики М. Бахтина, той господствующей логике в мышлении Нового времени, которая доминировала до XX в. То есть логике сугубо познавательной, гносеологической, ориентированной на рациональные уровни сознания, с идеалом неуклоного восхождения и в этом процессе «снятия» достижений прошлого. Прообразом такой логики, по его мнению, является наука. У Бахтина иная логика, ее прообразом является искусство, в развитии которого достижения не снимаются, не отвергаются: к участникам давно возникшей пьесы приходят новые, и происходит обновленное оформление старых персонажей. Такое развитие В. Библер называет взаимным развитием «в обе стороны». Таков прообраз нового типа логики. Философ использует сравнение с многогранником, кристаллом, охватывающим явления искусства, теоретического, нравственного, философского мышления и человеческого самосознания. Это и есть переход от разума «наукоучения» к всеобщности разума культуры и общения.

Активное участие идей Бахтина в современной культуре подтверждает XVIII Всемирный философский конгресс в Брайтоне в августе 1988 г., который был посвящен философским проблемам человека (см.: Вопросы философии. — 1989. — № 2). Так, П. Рикер (Франция) рассматривает человека как предмет философии через язык, который обозначает индивидуальности, но не только: чтобы выступить в качестве личностей, личности должны быть телами. Как и большинство западных исследователей, он опирается

на аналитическую философию, феноменологию и герменевтику, рассматривая «я» с точки зрения лингвистического, практического и феноменологического уровней (субъект говорящий, действующий и морально вменяемый). Ю. Хабермас (ФРГ) утверждает, что индивидуальностью обладает тот, кто реализует избранную с сознанием ответственности историю жизни, кто рассчитывает на признание со стороны. На конгрессе стало ясно, что идет поиск многомерного понимания человеческой жизни, которая не может быть сведена лишь к рациональному началу. Этим же объясняется интерес к восточной философии, культуре, религии (Митрохин Л. Н.). Очевидно, что необходимо идейно-нравственное обоснование великой ценности человеческой индивидуальности (Мотрошилова Н. В.).

Общие эстетические идеи Бахтина широко используются в отечественной науке, а также в англо-американской, французской, итальянской, польской. Они практически «проверяются», будучи применены при анализе тех или иных явлений искусства, фольклора, культуры. Идеи «карнавализации» «работают» при анализе латиноамериканского романа (например, «Сто лет одиночества» Маркеса), квебекской литературы Канады (сквозь призму соотношения в ней народной и официальной струи). Модернистский роман (Джойс, Пруста, Кафки, Фолкнера, Музеля) рассматривается в аспекте принципа «диалогизма» и «полифонии». А традиции мениппеи, столь блистательно исследованные Бахтиным, обнаруживаются в текстах Дж. Чосера. В свете бахтинских идей интерпретируются баллады о Робин Гуде, творчество У. Вордсворта, Ч. Диккенса, Б. Брехта и даже тексты кукольных представлений. Если просмотрим материалы первых Бахтинских чтений в Саранске (25), то в них обнаружим и анализ диалогических структур лермонтовской лирики, и романтического варианта «кризиса авторства» в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген», и «десакрализацию» в песнях Высоцкого. Интересно и соотношение идей М. Бахтина с творческими идеями художников (например, Бахтин — Тарковский и т. п.).

В советском литературоведении начиная с 60-х годов большое место занял анализ авторского начала в творчестве Пушкина, Лермонтова и других русских классиков. Это влияние не только Бахтина, но и Б. Эйхенбаума. Отзвуки бахтинских идей — в яркой статье «Автор», помещенной в дополнительном, 9-ом томе Краткой литературной энциклопедии.

Есть у Бахтина и серьезные оппоненты. Противопоставление двух подходов к поэтическому языку — лингвистики и эстетики, которые М. Бахтин обосновал в 20-е годы, вызывает возражение некоторых исследователей. Так, В. П. Григорьев (15) полагает, что предмет лингвистики постоянно менялся. Причем эти изменения можно наблюдать за короткий период — от появления работ В. Виноградова и Р. Jakobsona в самом начале 20-х годов до исследований в русле Пражского лингвистического кружка (конец

20-х годов). Предмет лингвистики все более расширялся и терял свою лингвистическую чистоту и нейтральность, приобретая ценностную окраску. Тем самым лингвистика начинала работать на эстетику. «Перепрыгивать» через этот лингвистический уровень нецелесообразно так же, как через уровень структурально-семиотических исследований, изучивших соотношение «системных» и «внесистемных» компонентов поэтического языка, соотношение однозначности и амбивалентности, «ядра» и «периферии» (школа Ю. М. Лотмана). Касаясь проблемы противоположности поэтического и романного слова, В. П. Григорьев также высказывает свое несогласие с идеей монологичности слова в поэзии: в ней присутствует, по его мнению, оглядка на чужое слово.

Это нормальный процесс развития науки. Бахтин, по словам С. Аверинцева, стал источником умственной энергии, а не складом готовых научных наблюдений: его не раз будут преодолевать, к нему не раз будут возвращаться. Как классик, он задает масштаб и своим будущим оппонентам — к этим словам остается только присоединиться.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. — Л., 1929.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963.
3. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979, 1986.
6. Бахтин М. К философии поступка. Автор и герой в эстетической деятельности (фрагмент) // Философия и социология науки и техники: Ежегодник 1984—1985. — М., 1986.
7. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М., 1986.
8. Бахтин Михаил Михайлович. Библиографический указатель. — Саранск, 1989.
9. Аверинцев С. С. Михаил Бахтин: ретроспектива и перспектива // Дружба народов. — 1988. — № 3.
10. Баткин Л. М. Два способа изучать историю культуры // Вопросы философии. — 1986. — № 12.
11. Библер В. С. К философской логике парадокса // Вопросы философии. — 1988. — № 1.

12. Волошинов В. Н. Фрейдизм: Критический очерк. — М.—Л., 1927.

13. Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. — Л., 1929, 1930.

14. Гегель. Эстетика. — В 4 т. — М., 1968—1973.

15. Григорьев В. П. Лингвистика. Поэтика. Эстетика (О разных подходах к поэтическому языку) // Стилистика художественной речи. — Саранск, 1979.

16. Давыдов Ю. Н. У истоков социальной философии М. М. Бахтина // Социологические исследования. — 1986. — № 2.

17. Иванов Вяч. Вс. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та, 1973. — Вып. 308. Труды по знаковым системам. VI.

18. Кант И. Соч. — В 6 т. — Т. 5. — М., 1966.

19. Карпунов Г. В., Борискин В. М., Естифеева В. Б. Михаил Михайлович Бахтин в Саранске. Очерк жизни и деятельности. — Саранск, 1989.

20. Кожин В. В. «Так это было...» // Дон. — 1988. — № 10.

21. Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. Статьи: Полифония, Кариавализация, Мениппея.

22. Мукаржовский Ян. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против». — М., 1975.

23. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. — М., 1984.

24. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. — М., 1976.

25. Эстетика М. М. Бахтина и современность. — Саранск, 1989.



## СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	3
Жизнью «понести ответственность» за философию . . . . .	6
Эстетическое событие: вневременность и диалог . . . . .	16
«Эстетическая любовь» Бахтина и кантовская «незаинтересованность» . . . . .	32
Трагическая вина и «слезный аспект мира» . . . . .	36
Философия смеха . . . . .	41
Художественное содержание . . . . .	48
«Ни одно научное направление (не шарлатанское)... не тотально» . . . . .	52
Примечания . . . . .	62

---

### Научно-популярное издание

Гл. отраслевой редактор Ю. Н. Медведев

Редактор А. С. Батюшкова

Мл. редактор Т. А. Тарасова

Худож. редактор М. А. Гусева

Техн. редактор О. А. Найденова

Корректор Л. В. Иванова

ИБ № 11251

Сдано в набор 25.09.90. Подписано к печати 23.11.90. Формат бумаги 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага тип № 2 Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л 2,80 Усл. кр-отт 2,89. Уч-изд л 3,55. Тираж 66 683 экз. Заказ 1597 Цена 15 коп Издательство «Знание» 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4 Индекс заказа 901412  
Типография Всесоюзного общества «Знание» Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4.

**Дорогой читатель!**

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку.

Подписка на брошюры издательства «Знание» ежеквартальная, принимается в любом отделении «Союзпечати».

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в «Каталоге советских газет и журналов» в разделе «Центральные журналы», рубрика «Брошюры издательства «Знание»

# ЗНАНИЕ



Издательство  
«Знание»

Наш адрес:  
СССР,  
Москва,  
Центр,  
проезд Серова, 4