

КНИГА О ДОСТОЕВСКОМ НА ПУТИ БАХТИНА

1. Об истории написания книги «Проблемы творчества Достоевского» (далее — ПТД) мы почти ничего не знаем; но, несомненно, она готовилась на протяжении всех 20-х годов. Из писем М. И. Кагану 1922 г. и сообщения журнала «Жизнь искусства» в августе того же года известно о работе над книгой о Д. и даже, что она «написана». Сообщение в журнале могло быть преувеличено, но несомненно, что книга тогда интенсивно писалась. При этом как в письмах Кагану, так и в журнальной информации она называется рядом и вместе с философскими замыслами автора. Ранняя его работа о Д., таким образом, создавалась в контексте известных нам сегодня ранних его философских работ — «Философии поступка» (ФП) и «Автора и героя» (АГ). Но рукописи этих работ, хотя и не полностью, до нас дошли, от «Достоевского» 1922 г. не дошло ничего. Но не сохранилось и никаких рукописных или машинописных материалов, относящихся и к работе над книгой 1929 г., за исключением трех тетрадей с конспектами книг и статей, использованных в книге; конспекты выполнены рукой жены автора, Е. А. Бахтиной. И вообще никаких документальных материалов и просто сведений о работе над книгой из второй половины 20-х гг. Если, в самом деле, «по воле провидения»¹, сохранились рукописи двух капитальных трудов по нравственной философии и философской эстетике, то можем ли мы сказать, что по той же воле рукописи как раннего варианта книги о Д., так и самой книги ПТД до нас не дошли? В наследии Бахтина, кстати, это единственный случай отсутствия каких-либо архивных материалов к работе: книжное издание 1929 г. — единственный источник текста ПТД.

На основании скудных материалов 1922 г. Н. И. Николаевым была сформулирована гипотеза о существовании прототекста будущих ПТД. Гипотеза представляется продуктивной, позволяя сосредоточиться на условиях формирования замысла книги в начале 20-х гг. и поставить вопрос об источниках концепции Д. у Бахтина (М. М. Б.), книга которого несомненно имеет глубокую и во многом скрытую генеалогию. В самом тексте книги гипотеза эта помогает различать слои, соответствовавшие разным стадиям работы: терминология феноменологическая (узел значений, связанных с термином «интенция») не вполне уживается здесь с социологической фразеологией, отражающей веяния конца 20-х годов (показательно, что оба слоя терминов были устранены, хотя и по разным мотивам, при переработке книги в

начале 60-х). По свидетельству С. Н. Бройтмана, в 1971 г. М. М. Б. говорил ему, что книга о Д. была написана за 4—5 лет до опубликования. Но сохранившиеся конспекты использованной литературы говорят о том, что подготовительная работа шла в 1927—1928 гг. Сохранилась также лекция о Д. из устного курса русской литературы в записи Р. М. Миркиной; лекция относится, видимо, к 1925 г., и взгляд на Д. в ней существенно отличается от концепции ПТД, что позволяет предполагать, что ядро теории полифонического романа еще не вполне сложилось к моменту произнесения лекции. Можно думать, что в разговоре с Бройтманом автор имел в виду раннюю версию книги 1922 г. (о которой в августе этого года «Жизнь искусства» сообщала, что книга написана). Показание Бройтмана ставит вопрос о том, идет ли речь об одной книге, готовой уже за несколько лет до опубликования (что не подтверждается архивными материалами — конспектами, относящимися к 1927—1928 гг.) или существовали две редакции книги начала и конца 20-х гг. Мы исходим из второго предположения, т. е. из гипотезы прототекста, позволяющей строить проект реконструкции процесса возникновения книги и ее концепции в ходе эволюции как автора, так и общей культурной и политической ситуации на протяжении 20-х годов: как формировалось ядро книги и наращивались оболочки на это ядро.

Что может послужить основанием для гипотезы о прототексте? Это, во-первых, ранние философские работы М. М. Б.; особое значение имеют все упоминания Д. в АГ. А также общий контекст обсуждения проблем творчества Д., сложившийся к началу 20-х гг., особенно в связи со столетним юбилеем 1921 г., и материалы о деятельности невеличской группы в 1918—1920 гг., сохранившиеся в архиве Л. В. Пумпянского и изученные, а также в значительной части своей опубликованные Н. И. Николаевым.

2. Вероятно, первоначальное ядро работы о Д. формировалось в обсуждениях проблем творчества Д. в невеличском кружке летом 1919 г.; роль М. М. Б. на этих обсуждениях представляется центральной². Невеличские материалы говорят об основополагающем значении для группы имени Вячеслава Иванова как составившем особый этап в эволюции символистской эстетики — переход от философско-религиозной критики с теми чертами «свободного русского мышительства», какие получают позже пренебрежительную оценку в книге «Формальный метод в литературоведении» (ФМЛ 78), к систематической историко-философской эстетике и фундаментальным философско-филологическим синтезам. Замечание в ПТД: «Впервые основную структурную особенность художественного мира Д. нащупал Вячеслав Иванов...» — выражает это понимание роли Иванова как зачинателя нового взгляда на Д. Книга начинается с того, что «основной путь критической литературы о Д.», с названием имен Мережковского, Розанова, Воынского, Шестова — как «путь философской монологизации» Д. — отклоняется; названные на первых страницах, эти имена более в ПТД не возникают, новый же путь понимания Д. открывается с Вяч. Иванова.

Это признание роли Вяч. Иванова на фоне традиции философской критики в эти годы принадлежит не одному М. М. Б.; с тем же словом «впервые» оно получает

развернутое обоснование в обобщающем очерке В. Л. Комаровича 1925 г.: в работах Иванова «впервые после больших монографий Мережковского, Вольтинского, Розанова, Шестова — обнаружилось нечто существенно новое в формулировке и разрешении историко-литературных задач применительно к Достоевскому... В. Иванов вступает на совершенно новый, до него никем не испытанный еще путь: не от собственных догм отвлекает он “принцип мирозерцания” Д., но ищет и как бы нащупывает его в предварительном анализе структурных признаков романа...»³. Самое построение статьи Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1911) — от «принципа формы» к «принципу мирозерцания» — выражало этот «новый путь» в понимании Д.

Безусловно, из прямых источников концепции ПТД статья Иванова была важнейшим и первичным; хронологически она единственная из опорных материалов литературы о Д. в первой главе ПТД могла послужить опорой уже для прототекста. Можно предположить, что ее критическое усвоение было завязкой замысла работы. Уразумению исследователей книги М. М. Б. 1929 г. подлежат два события: 1) «новый путь», открытый статьей Иванова на фоне философской критики (не только предшествовавшей его статье, но и последующей, включая, скажем, книгу Бердяева 1923 г.); 2) поворот проблематики в ПТД на фоне статьи Вяч. Иванова. Можно обозначить эти два события как: 1) Иванов и русская философская критика о Д. — и 2) ПТД и Вячеслав Иванов.

Важнейшим же фактом в этом втором событии была критическая переработка ивановского определения романа Д. как романа-трагедии в идею полифонического романа. В структурном рисунке статьи Иванова М. М. Б. произвел рокировку, а именно — то, что Иванов описывал как «принцип мирозерцания» Д. — «абсолютное утверждение ... чужого бытия: “ты еси”»⁴ — М. М. Б. понял как «принцип формы» его романа, не приняв в то же время ивановского определения «принципа формы» как романа-трагедии. Критика этого определения переросла в идею полифонического романа. Несомненно, ивановское определение обсуждалось на невеликих собраниях, несогласие с ним отразилось в книге Л. В. Пумпянского «Достоевский и античность», произнесенной вначале в виде доклада в Вольфиле 2 октября 1921 г. и явившейся первым опубликованным результатом невеликих обсуждений Д. и совместной рецепции идеи Вяч. Иванова (как и стоявшей за ней знаменитой книги Ницше). Самая тема о Д. и античности была следствием постановки вопроса о романе-трагедии Ивановым (открыта же тема была еще в 1890-е годы Мережковским⁵). «С Вячеслава Иванова началась новая эпоха изучения Достоевского, но сразу же было произнесено ошибочное слово — “трагедия”, “русская трагедия”...» — говорил Пумпянский на первых страницах книги.

Нет, однако, сомнения в том, что восприятием и переработкой формулы романа-трагедии воздействие статьи Иванова на ПТД не ограничилось, и следует согласиться с исследователями (Н. В. Котрелевым, С. Игэтой, Леной Силард), полагающими, что скрытое действие импульсов от работ Иванова в книге обширнее и значительнее прямого упоминания этого имени на ее страницах (упоминания, затруднительного в

условиях конца 20-х годов). Более того: самая переработка ивановского тезиса в бахтинскую концепцию происходила с помощью категорий, введенных в эстетику Вяч. Ивановым. Игэта указал на ивановскую статью «Две стихии в современном символизме» (1908) как на источник происхождения «полифонии» у М. М. Б. У Иванова музыкальные принципы-символы, отвечающие эстетике средних веков, переходному состоянию к новому времени и искусству, «возникшему с расцвета эпохи Возрождения» — унисон, полифония («полифонический хор») и монолог («изобретение клавесина-фортепьяно»). «В полифоническом хоре каждый участник индивидуален и как бы субъективен. Но гармоническое восстановление строя созвучий в полной мере утверждает объективную целесообразность кажущегося разногласия»⁶. Об отклонении бахтинской концепцией ивановского понятия «полифонический хор» будет сказано ниже. Главное то, что автор ПТД унаследовал от ивановского построения не одни понятия полифонии и монолога, но вместе с ними и их понимание как эпохальных мировоззренческих принципов: так, принципы «монологического мира» у М. М. Б. «являются принципами всей идеологической культуры нового времени» и отождествляются, как и у Иванова, с принципами философского идеализма. Обоснование онтологического реализма Д. — один из центральных моментов концепции ПТД — очевидно связано с противоположением реалистического и идеалистического символизма в общей теории символизма Иванова (согласно материалам, исследованным Н. И. Николаевым, центральным событием на невелиских обсуждениях 1919 г. был недошедший до нас доклад М. М. Б., содержавший рефлексию — и, вероятно, ревизию — основ теории символизма Иванова и ее реинтерпретацию в терминах монументального и романтического символизма).

Целый ряд моментов работ Вяч. Иванова, в том числе терминологических, откликается в концепции ПТД (примеры могут быть приведены). Это обилие перекличек и соответствий говорит о силе влияния мысли Иванова как целого (а не только отдельных мест и терминов из его работ) на теоретическую программу ПТД, и правы исследователи, заключающие, что «ивановское старое вино живо в бахтинских новых мехах»⁷ и что Бахтин явился «переводчиком идей Вяч. Иванова на язык следующего поколения» и тем самым выполнил «миссию посредника»⁸. Но «перевод» при этом не был нейтральным актом. На невелиских собраниях 1919 г. была начата выработка «языка следующего поколения», имевшая в виду подведение итога символизму (не исключая и Вяч. Иванова) и выход за его пределы. ПТД и явились книгой-памятником, в которой высказалось постсимволистское понимание Д. на фоне его понимания в символизме (прежде всего Вяч. Ивановым). Переработка ивановской формулы в бахтинскую и стала главным моментом этого «перевода».

Можно заметить в то же время, что два эти капитальные определения — в своей системе мысли каждое — находятся между собой в известном типологическом соответствии. Роман Д. Иванов рассматривал на фоне общей модели «современного романа», а этот последний, «даже у его величайших представителей», понимал как форму «среднего, демотического» искусства, отличая его от «большого, гомеров-

ского или дантовского» искусства прежних времен⁹. Иванов понял роман Д. как **великое исключение** на фоне современного романа, т. е. романа 19-го века; он первый изъясил роман Д. из этого современного ряда и поместил его в «большое время» вселенской традиции. Роман Д. явил для него **восстановление** черт большого, всенародного искусства, наиболее чистой формой которого была для Иванова классическая трагедия (и ее наиболее чистая форма — греческая трагедия) — главная «форма-соперница» романа в истории поэзии, должная сменить его в качестве главного рода и «высылающая в мир первых вестников своего торжественного пришествия»¹⁰. Таким вестником для Иванова был Д. Отсюда формула романа-трагедии. Дав, т. о., роману Д. новое — составное — жанровое определение, второй части этого определения Иванов дал по преимуществу общие содержательные характеристики: трагичен у Д. «сам поэтический замысел», роман под его пером стал «трагедией духа»¹¹. Тезис о духе как основном предмете изображения Д. сформулирует в позднейшем автокомментарии к своей книге и М. М. Б. (т. 5, 345), но никак не будет связывать его с идеей трагедии. Тем не менее две общих картины положения Д. во всемирной литературе несомненно имеют типологические соответствия, и бахтинская оппозиция романа Д. общей модели монологического романа параллельна ивановской оппозиции романа-трагедии общей модели «демотического» романа. Вослед Иванову, у которого Д. «**вознес**» роман до высот «трагедии духа»¹², М. М. Б. пользуется тем же вертикальным ориентиром для характеристики новой авторской позиции Д., «лежащей **выше** монологической позиции».

3. Если статья Вячеслава Иванова явилась прямым источником концепции ПТД, то стоящая за построениями Иванова книга Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» была источником скрытым. В проекте переработки книги 1961 г. автор сделал скрытую также, не называя имени Ницше, отсылку к ней: «“Сократический диалог”, пришедший на смену трагическому диалогу, — первый шаг в истории нового романного жанра» (т. 5, 348—349). Этим он указал на поворотный пункт размышления Ницше о судьбе трагедии как «дионисического искусства», которую победил и вытеснил рациональный дух морального любомудрия Сократа, запечатлевшийся в новой форме словесности — диалоге Платона, который стал прообразом европейского романа: «Поистине Платон дал всем последующим векам образец новой формы искусства — образец романа». В Сократе как «типе теоретического человека» и в порожденном им жанре, предвещавшем будущий роман (мысль еще Фридриха Шлегеля: «Романы — сократовские диалоги нашего времени»), Ницше увидел «одну из поворотных точек и осей так называемой всемирной истории».

Книга Ницше и завершающее ее предсказание нового пробуждения «дионисического духа» и возрождения трагедии в современном мире, предвестия которого он видел в немецкой музыке и философии Канта и Шопенгауэра, была прямым источником идеи романа-трагедии у Вяч. Иванова, перенесшего проблематику на русскую культурную почву и обнаружившего «великого мистагага будущего Заратустры» в Достоевском¹³. Роман как род «демотического» искусства не стал героем эстетики Вяч. Иванова — но роман-трагедия Достоевского стал им. Транспониро-

вал Иванов в русскую духовную ситуацию и тему Сократа, найдя ему аналогию в лице Льва Толстого. Сопоставление Достоевского и Толстого у Иванова в обращенном виде воспроизводит сопоставление Эсхила и Сократа у Ницше: «Достоевский не пошел, как Толстой, по путям Сократа на поиски за нормою добра..., но, подобно великим трагикам Греции, остался верен духу Диониса»¹⁴. В Толстом Иванов нашел «сократический момент новейшей культуры»¹⁵. Но по отношению к Ницше это аналогия с обратной перспективой: именно Достоевский-Эсхил, а не Толстой-Сократ, представляет в ней для Иванова тенденцию будущего.

Ницшевская идея диалога-романа как завязки нового европейского художественного цикла должна была иметь родоначальное значение для теории романа М. М. Б. и специально — его теории полифонического романа (которая в ПТД была его первым приступом к теории романа; в АГ, в описании типических форм «смыслового целого» героя и литературного произведения, роман характерно отсутствует). В отличие от Вяч. Иванова, не трагедия, а роман стал героем литературной теории М. М. Б. Сопоставляя фронтально обе теории, можно увидеть, что та же самая ницшевская «поворотная точка» была осевым моментом и для идеи романа-трагедии. Рубеж V—IV вв. до Р. Х. присутствует в статьях Иванова как поворот от органической эпохи, трагического века эллинизма, к эпохе критической; вторым подобным рубежом была смена средневековья Ренессансом; в своей же современности он находит «предчувствия и предвестия» обратного поворота к новой органической эпохе, поэтому философская и художественная картина чаемого будущего парадоксально развернута у него в сторону органической архаики, предшествовавшей ницшевской осевой точке; так, он предвидит в близком будущем «типы философского творчества, близкие к типам до-сократовской, до-критической поры»¹⁶.

Свою теорию романа, прологом к которой была концепция полифонического романа (и соответственно — генеалогию романа Д. — в основном уже во второй редакции книги, в ППД), М. М. Б. **развернул в другую сторону** и развил в ином направлении от того же поворотного для истории и исходного для теории пункта, нежели исходившая из него же идея романа-трагедии Иванова. Ту линию европейской литературы, которую Иванов оценил как среднее, демотическое искусство, он переосмыслил как новую **прозаическую художественность**, признав ее, вопреки Иванову, **равнодстойной** эпическому и трагическому канону. Соответственно новое качество романа Д. (его «весть», по Иванову) он понял как новое **романное** качество. Так роман-трагедия по Иванову был переосмыслен как полифонический (диалогический) роман по Бахтину. В то же время концепция М. М. Б. сохранила в переводе на собственный язык признаки структуры, описанной Ивановым как роман-трагедия. Таково противостояние сторон и идейных позиций (голосов героев-идеологов), осмысленное как большой диалог романа, **возвышающийся над сюжетом**. Такова в особенности тема **хора**, существенно вообще присутствующая в эстетике М. М. Б. (см.: ЭСТ 106, 143—150) и неявно определяющая голосоведение и в концепции полифонического романа; но именно эта тема хора в ее отношении к категории полифонии, с одной стороны, и к творчеству Д., с другой, подвергнется

в ПТД наиболее радикальному пересмотру, который и станет неявным, но решающим основанием пересмотра ивановской формулы романа-трагедии; об этом — ниже.

4. В целом предпосылкой замысла М. М. Б. стало в начале 20-х гг. осознание теоретической мыслью радикального отличия и исключительного характера романов Д. на фоне всей истории европейского романа. Термины «роман-трагедия», «полифонический роман», «поэзия Достоевского» (Пумпянский, последовательно именующий в своей книге Достоевского поэтом) — и были определениями этой исключительности и этого отличия. Оно же стало последним словом книги Г. Лукача «Теория романа» (1916, отд. изд. 1920), интерес к которой М. М. Б. и Пумпянского удостоверяется устным свидетельством М. М. Б. (в беседе с автором настоящего текста 10 апреля 1974) и записью Пумпянского от 6 ноября 1924, содержащей изложение книги Лукача и перевод заключительного ее фрагмента, посвященного Толстому и Достоевскому (архив Пумпянского, исследовано Н. И. Николаевым). Два эти имени завершают книгу Лукача, причем если о Толстом говорится как о грандиозной, но неудавшейся попытке романа перерасти в новый эпос, то Д. «принадлежит новому миру» и выходит за рамки истории и теории романа. Сделанному им не находится термина, но вспоминаются те же имена, которые в те же годы вспоминал Вяч. Иванов как знаменующие «большое, всенародное искусство»: «Стал ли он Гомером или Данте этого мира, ... знаменует ли он начало или осуществление — все это может показать лишь анализ формы его произведений». Так и со стороны общей теории романа была в эти именно годы констатирована невыясненность природы созданий Д. и поставлена задача ее выяснения средствами анализа формы.

Это замечание зафиксировало вопрос, выдвинувшийся в центр внимания в понимании Д. именно к этому времени. Д. — мыслитель или художник по преимуществу? «Часто почти вовсе забывали, что Достоевский прежде всего художник (правда, особого типа), а не философ и не публицист» — этот тезис, сформулированный впоследствии в ППД, определяет и позицию автора ПТД. Лишь по видимости этот тезис кажется тривиальным; в 20-е годы это был в немалой мере новый подход к Д., требовавший перестройки взгляда по отношению к мощной традиции философской критики. Лукач недаром говорил о предстоящей еще задаче. Д.-художник впервые выдвигается в центр изучения, и этот поворот внимания осознается. «В течение с лишком тридцати лет до наших дней Достоевского воспринимали почти исключительно со стороны идейной — как философа или религиозного мыслителя» — такой констатацией открывает А. С. Долинин в 1922 г. свой первый сборник о Д. и объявляет новой задачей работу «над формой Д. в широком смысле этого слова»¹⁷. Тогда же Л. Гроссман: «Художник ли Д.? До последнего времени русская критическая мысль была склонна отвечать на этот вопрос отрицательно». Вывод Гроссмана, что «главное значение Д. не столько в философии, психологии или мистике, сколько в создании новой, поистине гениальной страницы в истории европейского романа», процитирован в ПТД, а впоследствии, в ППД, М. М. Б. признает автора этого вывода основоположником изучения поэтики Д. Но сам Гроссман в статье 1921 г. еще называет свой вывод «спорным положением»¹⁸. Тогда же Пум-

пьянский: «Между тем мысли великого поэта должны и могут быть поняты только после анализа вымыслов... Всякий суд над поэтом, уклоняющийся от обязанности судить его поэзию (т. е. вымыслы), может, в самом благоприятном случае, быть предварительным следствием, а не судом самим»¹⁹.

Пумпянский говорил это на юбилейных заседаниях Вольфила 2 октября 1921. Вопрос о художнике и философе в Д. во всей его нерешенности и встал на этих заседаниях — при обсуждении доклада В. Шкловского «Герои Достоевского» (10 окт.), где произошел острый спор между докладчиком, говорившим о невозможности судить о Д. вне анализа композиции его романов, но от себя предложившим механическое, по оценке участников обсуждения, определение авантюрного (сыщицкого) романа с философским развертыванием, и А. З. Штейнбергом, защищавшим преимущественное значение Д. как философа, — а затем при обсуждении двух докладов самого Штейнберга под общим названием «Д. как философ» (16 и 23 окт.), положенных затем в основание книги Штейнберга «Система свободы Д.» (Берлин, 1923). При обсуждении Штейнбергу был задан вопрос: «зачем же Д. писал все-таки романы?» (архивные материалы этих обсуждений и заседаний Вольфила — в рукописном отделе Пушкинского дома в Петербурге). Книга Штейнберга не вошла в бахтинский обзор работ в 1-й главе ПТД (как, впрочем, и книга Пумпянского), на что могли быть в случае Штейнберга цензурные причины — автор с 1922 г. был в эмиграции, — но, очевидно, не только они. Между тем, точки сближения и отталкивания эта книга в себе заключала — особенно постановкой вопроса о роли самосознания в мире Д.: «от вопросов сознания Д. перешел к вопросам самосознания»²⁰. Но книга в целом должна была быть для М. М. Б. сплошной точкой отталкивания, представляя собой законченное выражение тенденции, названной в ПТД «путем философской монологизации» Д. Приемы вольной философской критики возведены здесь Штейнбергом в систему; цель автора — привести в систему, извлечь из произведений Д. и изложить систематически «мировоззрение, никогда не изложенное» самим писателем²¹. Установка М. М. Б. в ПТД совсем иная — это установка на то, чтобы взять философские темы (те же темы — идея, самосознание) в их реальном осуществлении в творчестве Д. — «в условиях определенной художественной конструкции». Автор ПТД, т. о., пользуется термином формалистов (удовлетворяя условию Шкловского в его споре со Штейнбергом: исходить из анализа композиции, в терминах М. М. Б. — «художественной архитектоники произведений Д.»), не принимая их метода и подвергая его одновременной беспощадной критике в книге «Формальный метод в литературоведении» (1928).

«Проблемы творчества Достоевского» и явились на исходе 20-х годов наиболее мощной попыткой дать «анализ формы его произведений», не теряя — что очевидно — их миросозерцательного, духовного, экзистенциального (говоря языком позднейшим) существа. Более того — находя к этому существу какой-то более верный подход путем «анализа формы». В тексте книги автор определил этот путь, перелицовывая слово писателя, как путь к «Достоевскому в Достоевском». Теоретически революционной операцией здесь была упомянутая выше рокировка по от-

ношению к построению Вячеслава Иванова: что у того описывалось как «принцип мирозерцания», было понято как «принцип формы», самому же Иванову в этой связи был предъявлен упрек в «типичной методологической ошибке» — непосредственном переходе от мировоззрения автора к содержанию его произведений, «минуя форму». Возможно, упрек не вполне справедлив, если вспомнить, что новый шаг Иванова в том состоял, что рассмотрение «принципа формы» он поставил перед «принципом содержания», — однако автор ПТД делал следующий методологический шаг на том же пути: «принцип формы» в его понимании вбирал в себя «принцип содержания», самое принципиальное в «содержании» — ивановское «ты еси».

Методологический шаг М. М. Б. на исходе 20-х годов совершался в обстановке методологической борьбы всего десятилетия, определявшейся противостоянием формального метода широкому спектру идеологических (как марксистских, так и религиозно-философских, «идеалистических») и социологических истолкований литературы. Реакцией автора ПТД на эту борьбу было его описание в предисловии к книге «узкоформалистического подхода» и «узкого идеологизма» как Сциллы и Харибды в изучении литературы. Решения же книги на исходе десятилетия выглядели усвоением уроков этой борьбы и найденным выходом. Мы не знаем, какова была филологическая методология гипотетического прототекста 1922 г., возможно, он был ближе к традиционному типу философской медитации над Д., но, несомненно, литературоведческая методология книги 1929 г. была ответом на борьбу десятилетия, которое она завершала.

У автора в середине десятилетия была попытка включиться в борьбу — статья 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве». Статья в печати не появилась, попытка не состоялась. Но на пути М. М. Б. статья стала переходом к «девятероканоническому» циклу «чужих» работ, характеризующему определенным «продуктивным обеднением»²² бахтинской мысли, т. е. «нисхождением» с философских высот философии поступка и автора и героя к конкретным проблемам литературной теории и поэтики, психологии и философии языка, при этом конкретизация проблематики сопровождалась терминологической адаптацией к условиям эпохи в виде усвоения оборотов социологического и даже марксистского языка. В статье 1924 г. этот процесс конкретизации мысли в направлении методологии литературоведения происходит еще вне социологического облачения. От общей философской эстетики (АГ) автор нисходит здесь к эстетике словесного творчества и далее к поэтике. Представляется, что для метода будущей книги о Д. первостепенное значение в этой статье имело самостоятельное развитие теории эстетического объекта — понятия, унаследованного от немецкой философской эстетики рубежа веков и обстоятельно обоснованного в «Философии искусства» Бродера Христиансена (1908). Разграничению эстетического объекта и «внешнего материального произведения» у Христиансена следует и статья 1924 г. Эстетический анализ, сказано здесь, направлен не на произведение в его чувственной данности, «а на то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя» (ВЛЭ 17). «Эстетический объект

никогда не дан, как готовая, конкретно наличествующая вещь. Он всегда задан, задан как интенция, как направленность художественно-творческой работы и художественно-сотворческого созерцания»²³. В этом смысле он представляет собою «синюю птицу» (уподобление Волошинова-Бахтина) творческого стремления художника и сотворчески-философского искания понимающего интерпретатора. Стоит отметить близость характеристик эстетического объекта (не дан, а задан) характеристикам духа в АГ. Эстетический объект и есть в эстетике М. М. Б. философский, духовный эквивалент, соотносительный «материальному произведению», но не совпадающий с ним. Последовательно же проводимое автором разграничение эстетического объекта и произведения есть утверждение необходимой ориентации поэтики на философскую эстетику — вопреки наблюдаемой в филологической современности (у формалистов) ориентации ее на лингвистику: «поэтика прижимается вплотную к лингвистике» (ВЛЭ 10).

Как относится теория эстетического объекта М. М. Б. к его книге о Достоевском? Представляется, что она здесь реализована. Полифоническим романом Д. здесь именуется та модель его творчества, которую на языке автора, очевидно, и надо определить как эстетический объект (но термин этот в книге отсутствует); он описывается как бы сквозь произведения Д. как таковые. Христиансен полагал задачей художественного анализа синтез эстетического объекта на материальной основе произведения²⁴. Что-то вроде такого синтеза производится в ПТД: задачей и целью синтеза становятся такие «архитектонические формы» творчества Д., как «форма личности» и «форма события» (см.: ВЛЭ 21); они вскрываются сквозь эмпирические характеры персонажей и эмпирические события, образующие сюжеты романов. Методом же исследования объекта служит «феноменологическое описание» этих архитектурных форм: эта позиция не заявлена в книге, но она такова же в принципе, в отношении к своему предмету, творчеству Д., какой она была в ранних философских трудах М. М. Б., где были даны феноменологическое описание мира поступка (ФП) и эстетического события (АГ). ПТД — это феноменологическое описание романа Д. как эстетического объекта.

Вероятно, такой характер объекта исследования вызвал возражение В. Л. Комаровича, в 1934 г. в своем обзоре по-немецки новой литературы о Д. вменившем книге, что в ней отсутствуют анализы романов Д. (обзор Комаровича, напечатанный в Германии, но помеченный Ленинградом, был первым и единственным в те годы серьезным разбором книги М. М. Б. со стороны отечественного литературоведения внутри страны; выразительный факт, однако, тот, что появиться смог такой разбор за границей и на другом языке). Комарович обнаружил, что концепция книги в основном опирается на анализы не пяти романов, а ранних повестей, а также «Кроткой», и лишь во второй части книги появляется материал романов. Из этого наблюдения он заключил, что «применимость общих положений Бахтина существенно ограничена непосредственным материалом его книги» и в этих ограниченных пределах признал много ценного в наблюдениях автора, но лишь как отдельных частных наблюдений. «Но спрашивается: какое все это имеет отношение к “структуре романа”, поскольку

ведь ни одно из названных произведений не принадлежит к романам Достоевского». Заключение Комаровича было то, что автор ПТД лишь выявил в творчестве Д. традицию старого жанра исповеди, черты которого перенес на структуру больших романов, но при этом не выяснил ни объема присутствия этой традиции исповеди, ни ее новой функции там ²⁵.

Комарович судил книгу как историк литературы и вменял ей отрыв от конкретного материала. Это главный пункт его критики — материал: **на каком материале** основаны утверждения книги, главный тезис его? На материале малых произведений Д. в большей мере, чем на романах. В самом деле, ранним и малым произведениям Д. у М. М. Б. принадлежит теоретически опорное место, и монографического анализа удостоены здесь «Двойник» и «Записки из подполья», а не какой-либо из романов. Этот оригинальный исследовательский прием М. М. Б. не был оценен Комаровичем, поскольку не была уловлена установка книги на **общее** в Д. — на роман Д. как эстетический объект и «архитектонические формы» его творчества. Для этой же цели ранние (собственно, дороманные, включая «Записки из подполья» как пролог к большим романам) произведения оказались теоретически выгодным материалом — как лаборатория, в которой формировались те самые «архитектонические формы» («форма героя» и «форма события»), которые раскрывались затем в романах. Монографический анализ «Двойника», например, наиболее в книге развернутый, дал ключ к «диалогическому разложению сознания Ивана» и его диалогам с чертом и с Алешей: «процесс более глубокий и идеологически усложненный, чем у Голядкина, но по своей структуре вполне ему аналогичный»; но столь же монографического анализа «Братьев Карамазовых» в книге, действительно, нет. Отрицательным образом критика Комаровича указывает на методологию книги. Указание на исповедь также ценно как указание на ту **внутреннюю форму**, изнутри которой, перерастая ее, шел Д. к своему роману. Поэтому так важны и во многом центральны монографические разборы не романов, а повестей Д., в которых их внешняя (композиционная) форма еще максимально сближена с внутренней (архитектонической) формой исповеди (как исповедь Д. определял не только «Записки из подполья», но и «Двойника»). Другая важнейшая внутренняя форма, к которой, по М. М. Б., тяготел роман Д., но которая не осуществилась в нем, — **житие**; об этом ниже. **Исповедь и житие как внутренние формы** творчества Д.

Надо отметить одновременную со статьей Комаровича другую серьезнейшую филологическую реакцию на книгу М. М. Б. — полностью адекватную рецепцию ее основной идеи как объяснения именно художественной природы романа Д. — в лекциях Н. С. Трубецкого, читанных в Венском университете в 1931—1932 и 1935—1936 гг. и опубликованных в виде статей уже посмертно.

Комарович отметил также, что автор ПТД не вступает в область идеологии Д. и делает это «принципиально»; имелась в виду декларация, открывающая главу об идее, о том, что автор отвлекается «от содержательной стороны вводимых Достоевским идей, нам важна лишь их художественная функция в произведении». Но Комарович понял это воздержание автора не как методологическую позицию, а как сим-

птоматичное в условиях времени оповещение автором читателя о невозможности говорить о мировоззрении Д. по существу. Этот момент вынужденного воздержания от прямой постановки философских тем присутствовал также при создании ПТД (чем, очевидно, книга и отличалась от раннего прототекста 1922 г.), о чем говорил автор в беседе с нами 9 июня 1970, сетуя, что не мог говорить прямо в книге «о главных вопросах»²⁶. Автор в этом позднем разговоре переживал свою старую книгу как несвободную и ее внутренние ограничения как порожденные несвободными обстоятельствами, в которых она писалась: «Приходилось за руку себя держать». Это было, но было, как представляется, и что-то более существенное и главное, в то же время и связанное с несвободными обстоятельствами и даже ими обусловленное. В том разговоре я осмелился автору возражать; я считал, что важнее в книге не внешние, а принципиальные ограничения внутренние — некое плодотворное **самоограничение**, которое и представляется методом книги (термин для этого метода — «феноменологическое описание»). Может быть, несвободные обстоятельства способствовали тому открытию, каким явилась книга. Может быть, несвобода прямо философствовать «о главном» позволила совершить поворот проблематики.

Важнейшим в книге и был **поворот проблематики** на фоне традиции философской критики о Д. (через Вячеслава Иванова, но и на его фоне тоже). И выразился он в том, о чем говорило предупреждение автора в начале главы об идее: автор полностью исключил из рассмотрения все то, о чем размышляла так напряженно философская критика — открытое содержание знаменитых идей: все ли позволено, если... и т. д. Об этом в книге — ни слова, но кто ежакет, что философская, или скажем так, экзистенциальная проблематика Д. здесь не присутствует? Книга дышит ею, но прозревает ее в каких-то иных пластах романного целого, не столь открытых нашему прямому восприятию. Автор снял и вывел за скобки верхний пласт содержания (отвлекся от «содержательной стороны» идей) и тем расчистил подходы к содержанию второго порядка, залегающему в структурных пластах романа, к тому, что он определил как «смысл художественной формы».

Но для этого ему пригодился теоретический аппарат формальной школы, с которой он в то же время вел борьбу. Погромная советская критика была достаточно пронизательна, разоблачая автора (в статье М. Старенкова «Многоголосый идеализм» — «Литература и марксизм», 1930, № 3) как «имманента» и формалиста более изощренного и ядовитого, чем присяжные «узкие» формалисты, и не без меткости называя бахтинский «формализм» широким: «Однако М. Бахтин, отталкиваясь от “узкого формалистического подхода”, вышел на широкую дорогу формализма». В книге происходило присвоение в собственных целях термина формалистов — «конструкция», как и некоторых иных понятий, принятых в их языке, например, «функция». Одновременно в другой книге, специально посвященной радикальной критике формального метода, было объявлено: «Объектом поэтики должна быть конструкция художественного произведения» (ФМЛ 141), но включающая в себя «бесконечную смысловую перспективу»; ибо «смысл со всею своею

полнотою» включим в поэтическую конструкцию и в ее условиях должен быть прочитан и исследован (ФМЛ 161). Методологическая борьба 1920-х годов давала оригинальный синтез в ПТД в виде философского анализа творчества Д., но анализа, прошедшего через методологический поворот, спровоцированный деятельностью «формального метода» (которую в западноевропейском искусствоведческом его варианте автор признал весьма плодотворной: ФМЛ 59—76). Заявленное в книге отвлечение от «содержательной стороны» идей Д. (его героев), т. е. того, чем почти исключительно была занята философская критика первых двух десятилетий века, и сосредоточение на «художественной функции» идеи в его мире — формула метода книги ПТД. И та последовательность, с которой он сумел в самом деле отвлечься от верхнего пласта содержания, от диалогов героев и их идей, не позволила ли ему расчистить свой предмет (эстетический объект) и открыть диалог как внутреннюю форму романа и постановку идеи в нем? Не благодаря ли этому мы получили от Бахтина не еще одну медитацию на темы Д., а в принципе новый взгляд на его роман?

Вероятно, чтобы придти к такому синтетическому художественно-философскому взгляду, методологии книги надо было пройти через картину 20-х годов, из литературоведческого материала которых особенное значение для автора, вероятно, имели артистические интуиции Л. П. Гроссмана и его «великолепная описательная характеристика» поэтики Д., отмеченная в ПТД, с одной стороны, и философское понимание романа Д. как литературного типа и жанра в статье Б. М. Энгельгардта «Идеологический роман Достоевского», с другой. Интересно, что А. С. Долинин в предисловии к своему второму сборнику 1924 г. нашел определение Энгельгардта впервые данным точным определением типа романа Д., заметив при этом: «Это шире и вернее, чем определение Вячеслава Иванова “роман-трагедия”»²⁷. Таким образом, авторитетные определения последовательно сменяли и «снимали» друг друга, сохраняя нечто существенное от прежних определений «в снятом виде»: **роман-трагедия — идеологический роман — полифонический роман**. Об энгельгардтовском определении М. М. Б. говорит тем же словом, что и об ивановском — «впервые»: «Б. М. Энгельгардт впервые дает верное определение постановки идеи в романе Д.» — но затем, как и ивановское, «снимает» это определение, заявляя, что не идея — героиня романов Д., а человек, не идея в человеке, а человек в идее, в конце концов — «человек в человеке», и что «Энгельгардт недооценивает глубокого персонализма Достоевского». Тоже поворот проблематики, как бы ступенчато осуществляющийся в ПТД — по отношению к философской критике, Вяч. Иванову, Энгельгардту. И к литературоведческому формализму по-иному — тоже. Поворот проблематики в нескольких направлениях в целях осуществления методологического синтеза.

В обсуждениях книги чаще судили ее главный тезис (и чаще судили его критически), реже останавливались на анализах текстов, которые все концептуальны, а иные можно бы не бояться назвать конгениальными. Между тем непосредственная убедительность этих анализов может быть проверкой общей концепции. Скажем, в анализе исповеди Ставрогина, который «кается в маске неподвижной и мерт-

венной», «отвернувшись от слушателя», «отворачивается от нас после каждого брошенного нам слова», все эти живые замечания — структурные наблюдения. Можно объяснять особенности слова героя его психологией, с точки зрения «обычной стилистики, учитывающей лишь прямое слово». Но можно расслышать здесь такую простую вещь, однако составившую открытие М. М. Б. в филологии, как реальное присутствие другого человека в этом одиноком тексте — как не только возможного, но и необходимого слушателя, к которому это слово напряженно обращено, но которого оно в то же время хотело бы игнорировать, исключить, без него обойтись, — что и искажает так глубоко это слово и порождает то явление «дезорганизованной стилистики», которое заметил и ярко описал Л. Гроссман, но ключ к нему дал Бахтин. Все его теоретические идеи работают в этом микроанализе, позволяя впервые так прослушать это важное место у Д.

Анализ как будто совсем не касается той борьбы идей, которую полон роман. Анализ происходит на другом уровне — одновременно и более формальном, и более экзистенциальном. Но нам открывается «Достоевский в Достоевском». Анализ не самоцелен: всей своей тяжестью диалогическая концепция М. М. Б. присутствует в этом отдельном примере. Все большие идеи автора подключены здесь к анализу текста — и текст преобразился.

5. Замысел книги возникал в начале 20-х гг. в контексте ранних философских работ М. М. Б., поэтому сопоставление с ними необходимо для реконструкции первоначального ядра книги, на которое затем на протяжении десятилетия наслаивались оболочки, менявшие и ядро. Теоретическая эволюция М. М. Б. в 20-е годы вела от теории автора и героя (АГ) к теории полифонического романа. Две эти главные теории на пути их автора сложно связаны как несомненной преемственностью, так и как бы демонстративным противоречием. Во взглядах бахтинологов на это противоречие наиболее продуктивным представляется взгляд, исходящий из действительного противоречия («неслиянности»), пользуясь одним из любимых понятий М. М. Б.) двух теорий, но усматривающий завязку этого противоречия и вызревание теоретической идеи ПТД уже в недрах АГ; теория полифонического романа является тем самым как «качественный скачок ... благодаря количественным накоплениям»²⁸. Упоминания Д. в АГ и суть такие «накопления», в которых фиксируются отклонения от основного русла теории автора и героя в этом труде; в самом деле, Д. присутствует здесь активно, но странно.

А именно: из всех упоминаемых в тексте АГ имен Д. — на первом месте, но при этом во всех случаях он упоминается как пример отклонения от развернутой здесь теории автора и героя. Главное слово этой теории — «завершение»: завершение героя автором как «общая формула» теории. Кажется, что АГ — это дух классической нормы, что-то даже вроде нормативной эстетики М. М. Б. — для критической мысли XIX—XX столетий достаточно необычный тип; но и кажется также, что острые отклонения от типа интересуют эту теорию особенно, чем и определяется положение в ней Достоевского. Д. «не укладывается» в основную теорию и именно этим ей интересен, как бы обозначая собою ее границы. Д. присутствует на полях

теории, и его положение в АГ можно было бы назвать маргинальным, если бы оно не было столь значительным, так что вернее назвать его **альтернативным**. При этом несколько раз Д. упоминается в связи с неосуществленными планами продолжения труда, в котором предполагалась проверка его выводов «на анализе отношения автора к герою в творчестве Достоевского, Пушкина и других» (ЭСТ 128); рукопись АГ обрывается на выписанном заглавии следующей главы — «Проблема автора и героя в русской литературе», — после которого в тетради следуют чистые листы. Остается гадать, отчего эта глава тогда (в начале 20-х гг.) не была написана и работа остановилась именно здесь; так или иначе, она была отложена и реализована уже в конце десятилетия с привлечением большого нового материала, накопленного на его протяжении.

В качестве альтернативного примера Д. в ряде мест АГ возникает рядом с **романтизмом**, и в целом обозначенная здесь теоретическая альтернатива сближается с гегелевским по происхождению размежеванием классического и романтического искусства (у Бахтина — классического и романтического характера: ЭСТ 152—158). Однако альтернативность Д. по отношению к общей теории заходит глубже и дальше, и Д. для М. М. Б. уже по ту сторону гегелевской оппозиции классического и романтического. «Кровная» связь Достоевского с европейским романтизмом отмечена в ПТД, однако размежевание Д. с романтизмом и его утверждение, вслед Вячеславу Иванову, как онтологического реалиста — принципиальный пункт в этой книге (ср. характеристику Достоевского как «одного из величайших романтиков» в известной книге Романо Гвардини, почти одновременной ПТД²⁹). И в АГ Д. одновременно и составляет параллель романтизму (оба — альтернативные основной — «классической» — теории явления), и размежеван с ним в таких выразительных формулировках, как — **«бесконечный герой романтизма и неискупленный герой Достоевского»** (ЭСТ 21).

Эта последняя характеристика, в отличие от более прозрачной формулы романтического героя, нуждается в истолковании. Несомненно, она восходит к ранней концепции Д. в гипотетическом прототексте; формула интригующая — в ней угадывается сокровенная мысль М. М. Б. о Д., высказанная в таких словах им единственный раз; более нигде она у М. М. Б. не повторяется, в том числе и в ПТД. В тексте же АГ она возникает в философских координатах этого труда, исполненного на языке религиозной эстетики; основное действие завершения героя автором здесь отождествляется с религиозным событием искупления, герои являются «спасаемыми и искупаемыми эстетическим спасением» (ЭСТ 65). Невозможно не прочитать этот тезис на фоне традиции русской религиозной философии начала века; возможно, он заключает в себе и конкретные реакции на влиятельные концепции 1910-х годов — в том числе вероятную полемическую реакцию на идею «смысла творчества» в бурно обсуждавшейся книге Н. А. Бердяева (1916). В центре этой книги проблема — **«творчество и искупление»**³⁰ — понимаемая как абсолютная антиномия двух разнонаправленных и взаимоисключающих задач религиозной истории человечества, противопоставленных одна другой как положительная задача задаче

отрицательной и задача будущего задаче прошлого. Эта антиномия позволила говорить В. Розанову о «манихейском»³¹, а Вяч. Иванову о «футуристическом пафосе»³² книги Бердяева. В противоположность тому и другому пафосу, в описании эстетического акта (собственно, ежечасно совершающегося как бы в вечном настоящем отношения одного человека к другому) у М. М. Б. творчество и искупление — это одна задача: искупление, так понимаемое, и есть «смысл творчества» по М. М. Б. На фоне бердяевской «ереси» бахтинское «искупление» даже своеобразно ортодоксально. Звучание этого слова на страницах АГ обусловлено той интуицией греха, которая проникает описываемую здесь картину. Речь идет о греховности как «принципиальном» и «имманентном» состоянии бытия-данности, «принципиально греховной» (ЭСТ 52). Возможно, этой интуицией, пронизывающей текст АГ, автор был обязан раннему (с юности) чтению Керкегора; своеобразие восприятия этой интуиции Бахтиным — в переводе проблематики христианской философии на язык эстетических и даже поэтологических категорий (автор и герой). Или, напротив, — эстетика переводится на язык христианской философии, и отношение автора и художественной формы к герою описывается как «отношение дара к нужде, прощения *gratis* к преступлению, благодати к грешнику» (ЭСТ 80; понятие эстетической благодати совпадает в тексте АГ с понятием авторского «избытка видения», напоминая о «преизбыточествующей благодати» новозаветных посланий — 2 Кор. 9, 14).

Столь своеобразный синтез философских планов и языков имеет в теории автора и героя еще один аспект, вероятно, связанный с филологической специальностью автора теории, филолога-классика, и уроками, воспринятыми от университетского учителя — Ф. Ф. Зелинского. Показательным примером действия закона художественного искупления на страницах АГ избран греческий Эдип: Эдип в трагедии является спасенным и «искупленным эстетически» (ЭСТ 65). Эта категория христианской философии в качестве термина философской эстетики М. М. Б. распространяется, таким образом, на греческую трагедию. Подобное распространение понятий и сближение античного и христианского было излюбленной формой мысли Ф. Ф. Зелинского, в том числе в статье 1914 г. об «Эдипе в Колоне» как «трагедии благодати», статье, открытой провозглашением эллинской религии «настоящим Ветхим Заветом нашего христианства» и заключенной словами: «что только наметил Софокл, то договорило, много веков спустя, христианство»³³. Замечательно: постановкой «под открытым небом» именно этой «греческой трагедии Софокла “Эдип в Колоне”» (так! — цитируем сообщение местной газеты «советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов») будет занят М. М. Б. в Невеле в 1919 г.: «Постановкой руководят знатоки Эллады и Греции гр. Бахтин и Пумпянский»³⁴. Теория автора и героя наследовала культурной эпохе, одним из заданий которой был эллино-христианский синтез — провозвестниками его были «знатоки Эллады и Греции» И. Ф. Анненский, Вяч. Иванов, Зелинский; с их именами связана и идея третьего, славянского Возрождения, пропагандистом которой уже в конце 20-х гг. в эмиграции будет Н. М. Бахтин³⁵, филолог-классик и ученик Зелинского тоже, а Михаил Бахтин, его брат, будет вспоминать эту идею в устной лекции о Блоке: «Этого само-

го полного Возрождения ждали, и ждали, что оно изменит весь мир. К кругу этих идей все так или иначе приобщились». Тенденция к эллинистико-христианскому синтезу просматривается и в теории автора и героя, в которой христианские понятия и тона удивительно просто сочетаются с «винкельмановскими»³⁶, «пластически-живописными», скульптурными характеристиками идеального результата эстетического акта как своего рода «изваяния» человека-героя (ЭСТ 39). «Искупление» в результате дает «изваяние», и присутствие античного идеала формы в теории и сообщает ей *sui generis* нормативный характер, а отклонениями на полях теории и предстают «бесконечный герой романтизма и неискупленный герой Достоевского». А последнему как нормативный пример героя «искупленного» противостоит Эдип. В книге 1929 г. этой скрытой между строками текста АГ антитезе будет отвечать несогласие с определением романа Достоевского как романа-трагедии у Вячеслава Иванова; и вообще на проблему «Достоевский и античность», выдвинутую статьей Иванова и книгой своего друга Л. В. Пумпянского, М. М. Б. ответит в ПТД размежеванием внутри этой проблемы (в том числе решительным отмежеванием диалога у Д. от платоновского диалога и сближением его по типу с диалогом библейским, в особенности диалогом Иова).

Точка зрения, выраженная формулой неискупленного героя, уникальна не только в трудах М. М. Б., но и во всей литературе о Д., в том числе в обширной философско-религиозной критике XX века. В формуле выговорена особая острота экзистенциального одиночества героя Д., которое станет темой книги ПТД и будет подчеркнуто в некоторых ее акцентных местах, особенно на последних страницах (тема эта в значительной мере нейтрализована во второй редакции 1963 г.). Но в определении неискупленности — как богооставленности — выражен такой аспект этой темы, какой останется далее у М. М. Б. открыто не проговоренным даже и в ПТД. В своеобразной эстетической теологии АГ завершение как искупление есть **любвиный акт** отношения автора к герою (ЭСТ 80), символизируемый жестом **объятия** (ЭСТ 39). Им человек-герой и оформлен «со всех сторон» как «изваяние». Этого авторского «объятия» лишен неискупленный герой Достоевского, чем и определяется все отличие полифонического романа на фоне «классической» литературы. Автор его, в отличие от эстетически любящего автора АГ, приобретает черты «жесточкого таланта» (переосмысление этого эпитета Н. К. Михайловского применительно к теории полифонического романа дано в ПТД).

Согласно общей теории в АГ, герой как этический субъект есть носитель «смыслового сопротивления» эстетически-завершающей активности автора. Эта последняя так или иначе «парализует» встречную активность героя, их отношения живописуются как борьба, предполагающая «победу автора». Однако при этом в АГ подробно описываются состояния и процессы, «не укладывающиеся» в эстетический акт и ему противостоящие; в этих описаниях предвещаются характеристики «героя у Достоевского» в ПТД. Можно сказать, что в теории автора и героя оставлено место для Д., «оставлена вакансия поэта» для будущей теории полифонического романа. По М. М. Б., радикальное отличие романа Д. — на фоне теории автора и

героя — и состоит в том, что герой Д. входит в роман, сохраняя свое «упорствующее» содержание и «смысловое сопротивление». Герой в своей упорствующей, «упругой» сущности остается «не преодолен» и «не побежден» эстетически, но тем самым и «не искуплен». Д., по М. М. Б., «не укладывается» в теорию столь радикальным образом, что по поводу этой книги приходит на память известное изречение века о необходимом градусе безумия гениальных научных идей. Автор ПТД высказывается об этом в экстремальных формулировках: «Поэтому-то его творчество не укладывается ни в какие рамки, не подчиняется ни одной из тех историко-литературных схем, какие мы привыкли прилагать к явлениям европейского романа». Свой парадокс о свободе героя от автора у Д. М. М. Б. доводит как бы до предела того, что возможно в литературном произведении вообще. Это концепция на грани возможного. Но такая и отвечает, по Бахтину, поэтике Достоевского. Он ее описывает как почти невозможную (как таковая она и вызвала столько недоумений). Поэтому, пользуясь формулой фантастического стенографа из предисловия к «Кроткой», М. М. Б. называет фантастической и установку автора у самого Достоевского.

Это «фантастическое» у Д. — определение того расширения авторского сознания, которое позволяет вместить «другое, чужое сознание» не как объектный «образ», а как полноценное «слово» и «голос». «вместить в произведение полноту чужой мысли и неослабленный чужой акцент». Полифоническое «вместить» в этом смысле антиномично в мире понятий М. М. Б. монологическому «втиснуть»: «Пытаясь втиснуть показанную художником множественность сознаний в системно-монологические рамки единого мировоззрения...» Эстетическая проблема здесь сливается с философской проблемой «чужого “я”», активной в философии начала XX века, в том числе в петербургской школе неокантианства (А. И. Введенский, Н. О. Лосский, И. И. Лапшин — см. об этом исследования Н. И. Николаева), проблемой, о которой уже в 40-е годы, возвращаясь к рефлексии над Д., приведшей в конце концов ко второй редакции книги, автор заметит: «Сейчас это узловая проблема всей философии» (т. 5, 72). Н. И. Николаев называет «вторым философским открытием» М. М. Б. в 20-е годы переключение воспринятой в неокантианской школе философской проблематики в плоскость философской эстетики и отождествление традиционных категорий «я» и «другого» с художественными категориями автора и героя, следствием чего стало утверждение этих последних в качестве философских категорий. Как такие художественно-философские категории они и действуют в ПТД.

Эта необычайная художественная способность «вместить» означает для М. М. Б. преодоление как естественных ограничений нашего опыта и «естественного» закона нашего восприятия другого человека как объекта восприятия, так и «естественного» как бы тоже художественного закона построения образа человека, возможностей художественного изображения человека, личности, духа, радикальное расширение этих возможностей и, соответственно, то активное расширение сознания у читателя Д., о каком на одной из страниц уже второго издания книги говорит М. М. Б.

Но вся эта исключительность Д. связана у М. М. Б. с понятием некоего большого кризиса в основаниях литературы и культуры. У Бахтина он называется **кризисом авторства**, очерк которого дан в АГ, и всегда при этой теме является имя Д. Кризис авторства описан как разрушение основ теории автора и героя: «Расшатывается и представляется несущественной самая позиция венаходимости, у автора оспаривается право быть вне жизни и завершать ее. Начинается разложение всех устойчивых трансгредиентных форм (прежде всего в прозе от Достоевского до Белого)...» (ЭСТ 176). Термины разрушения и разложения переносятся и в ПТД, где о художественном задании Д. говорится как о задании «разрушить сложившиеся формы» европейского романа, «разложить монологическое единство художественного мира...» Конечно, это в высшей степени творческое разрушение, что очевидно само собой — тем не менее разрушительные мотивы с особой силой сопровождают картину этого творчества.

У истоков кризиса авторства в европейской культуре стоит романтизм; но ситуация кризиса авторства описывается как **современный момент в культуре** (в бахтинской философии поступка ему соответствует тезис о «кризисе современного поступка»); видимо, не случайно дважды в тексте АГ при описании кризисных состояний в связке с именем Д. следует имя Андрея Белого, а также характеристика Д. активно присутствует в устной лекции о Белом конца 20-х годов. Д. для М. М. Б. стоит между романтизмом как предвестием и Белым как последствием, однако в эту последовательность и в этот ряд «не укладывается».

Итак, полифонический роман в эстетике М. М. Б. имеет кризисное происхождение. Кризисные мотивы акцентированы и во внутреннем его устройстве — прежде всего во всем, что характеризует героя. Главный такой мотив — социальное-экзистенциальное **одиночество** героя из случайного семейства, выпавшего из вековых устойчивых одновременно жизненных и художественных связей и скреп. Сильнейшим образом этот мотив звучит на последней странице книги, в заключительной фразе ее основного текста (не забудем, что этой последней страницы нет во второй, канонической ныне, редакции 1963 г., где некоторые острые акценты ПТД смягчены и нейтрализованы): «Для одинокого его собственный голос становится зыбким, его собственное единство и его внутреннее согласие с самим собою становится постулатом». К этому драматическому финалу книги надо будет еще возвратиться, а сейчас задержаться на «социально-экзистенциальной», как мы ее обозначили, характеристике ситуации: двойственность такого определения по существу, конечно, верна — и в то же время она включает в себе вопрос, относящийся к методологии книги 1929 г.: что такое бахтинская социология конца 20-х годов и ее участие в книге ПТД?

Это гротеск, но гротеск эпохальный: можно ключ к бахтинской социологии искать в его показаниях на допросах в ленинградском ОГПУ. 28 декабря 1928 он свидетельствовал о двух рефератах о Максе Шелере, прочитанных им в домашнем кружке: «Первый реферат был об исповеди. Исповедь, по Шелеру, есть раскрытие себя перед другим, делающее социальным (“словом”) то, что стремилось к своему

асоциальному внесловесному пределу (“грех”) и было изолированным, неизжитым, чужеродным телом во внутренней жизни человека»³⁷. Если это изложение Шелера, то изложение в своих, бахтинских координатах. Грех и слово — два предела такой социальной модели: асоциален (и внесловесен) грех, социально слово. Социальное же событие изживания греха через слово — исповедь. Эта тонкая социология духовного события (то, что в позднейшем автокомментарии будет названо «внутренней социальностью», в отличие от «внешней» и «вещной»: т. 5, 344) — что общего она имеет с грубым «внешним» социологизмом эпохи? Однако тень последнего, мы увидим, падает тоже на ПТД. Изложение Шелера ближайше соприкасается с направлением этой книги, в которой герой Д. понят не как «образ», а как «слово», исповедь же есть основное событие этого мира и задача, которая «стояла перед Достоевским с самого начала его творческого пути» (т. 5, 352) — как та внутренняя форма, изнутри которой, перерастая ее, шел Д. к своему роману; об этом говорилось выше в связи с критикой книги М. М. Б. Комаровичем в 1934 г.

Экзистенциальный мотив в финале ПТД был предсказан в АГ, на страницах, вводящих тему хора. Эту концовку книги: «Для одинокого его собственный голос становится зыбким...» — предвещало такое место в АГ: «Петь голос может только в теплой атмосфере, в атмосфере возможной хоровой поддержки, принципиального звукового неодиначества» (ЭСТ 148). Нарушение этого состояния (выпадение из «хоровой поддержки») описано тут же: «индивидуальное и совершенно одинокое нарушение абсолютной тишины носит жуткий и греховный характер (...) одинокое и сплошь самочинное нарушение тишины налагает бесконечную ответственность или неоправданно цинично». Это «или» может быть отнесено к герою Достоевского, самоопределение которого совершается между этими двумя пределами — бесконечной ответственности и (или) цинизма. Итак, герой Д. — одинокий (его итоговое определение в заключительной фразе книги), и одиночество это может быть понято в большом бахтинском контексте как отпадение от хора. За такой картиной вновь встает вопрос о романе-трагедии. И шире — о восприятии и переплавке системы мыслей Вячеслава Иванова в эстетической теории М. М. Б. Несомненную связь бахтинской полифонии со статьей Иванова «Две стихии в современном символизме» установил С. Игэта³⁸; но там у Иванова действует такой субъект, как «полифонический хор» — тогда как в теории полифонического романа нет такого единства. «В полифоническом хоре каждый участник индивидуален и как бы субъективен. Но гармоническое восстановление строя созвучий в полной мере утверждает объективную целесообразность кажущегося разногласия». Эти уже приводившиеся чеканные фразы открывают путь к бахтинской полифонии — и, однако, если присмотреться (и даже как бы прислушаться), обнаруживаются различные не только акценты, но доминанты той и другой идеи (см. об этом в ст. Д. М. Магомедовой «Полифония» в недавно вышедшем «Бахтинском тезаурусе», РГГУ, 1998). Доминанта Иванова — «полифонический хор», а символ хора есть «чувственное ознаменование соборного единомыслия и единодушия»³⁹. У М. М. Б. полифония и хор разведены и единства не образуют. Иного, не «соборного» свойства эта полифония. При этом

тема хора также звучит в эстетике М. М. Б. — и несколько прикровенно, но неотлучно она присутствует и в ПТД: хор («осанна») предполагается как идеальный предел диалога, «согласно его (Д.) основным идеологическим предпосылкам» предполагающего «приобщение голоса героя к хору». Но в романе Д. этот идеальный предел не достигается: «Но в плане его романов развернута не эта полифония примиренных голосов, но полифония голосов борющихся и внутренне расколотых». Есть, значит, полифония и полифония. В терминах АГ голоса героев-протагонистов Д. — «голоса вне хора» (ЭСТ 150), лишённые «хоровой поддержки». Голос такого героя несёт в себе то свойство одинокого человеческого («слишком человеческого») голоса, о каком было сказано в повести русского писателя XIX века о жизни как раз творца классической музыкальной полифонии: «на человеческом голосе лежит еще печать первого грешного вопля!» (В. Ф. Одоевский, «Себастьян Бах»). Та же, кажется, печать лежит на «жутком и греховном» одиноком нарушении тишины в бахтинском мире.

Когда «знатоки Эллады и Греции» Бахтин с Пумпянским ставили под открытым небом «греческую трагедию Софокла» в пореволюционном провинциальном Невеле, они, замечает Н. И. Николаев²⁶, осуществляли мечту Вяч. Иванова о стране, покрытой оркестрами: «К участию привлечены учащиеся трудовых школ города и уезда, числом свыше 500» — сообщала газета «Молот». Последовавшая история дала практический ответ на эстетическую утопию, в концепции же полифонического романа можно видеть теоретический ответ на нее, снятие хоровой утопии вместе с идеей романа-трагедии по отношению к центральному для обоих мыслителей художнику. Но «голоса вне хора» не дают ни нравственного распада мира, ни художественного распада романа (ср. замечание Б. М. Энгельгардта, которое М. М. Б. цитировал в книге о философии языка, о той «многопланности действительности в художественном произведении, которая у преемников Достоевского зачастую приводит к своеобразному распаду бытия», со ссылкой на Федора Сологуба и Андрея Белого⁴⁰). В плане нравственном, как сформулировано уже во второй редакции книги, — «Достоевский преодолел солипсизм». Такое преодоление как духовное событие в мире Достоевского и совершается средствами полифонии не по Вяч. Иванову. Полифония и контрапункт выступают как способ организации голосов вне хора в художественную гармонию, в мир, который «по-своему так же закончен и закруглен, как и дантовский мир».

Полифония, так понятая, дает М. М. Б. опору для такого утверждения художественной организованности и конструктивного совершенства романа Д., какое достаточно редко в литературе об этом писателе. Ведь кто приводится в параллель Достоевскому? Поэты совершенные — Данте и, что удивительнее, Расин. Сравнение с Расином выглядит парадоксом, говорит М. М. Б., настолько различны они содержательно. «Но художественно герой Достоевского так же точен, как и герой Расина». Именно эта полярность в характеристиках, в «материале» и позволяет эффектно выявить в парадоксальном сближении с поэтом столь совершенным и Д. как совершенного тоже художника. Парадокс заостряется тем, что с героем Расина по

тому качеству художественной точности сближается не кто иной из героев Д., максимально полярный по «материалу», как человек из подполья: внутренние и внешние диалоги в «Записках из подполья» «так абстрактны и классически четки, что их можно сравнить только с диалогами у Расина». Такое сближение (как и сближение по «законченности и закругленности» с дантовым миром) — единственное в своем роде в литературе о Д., и оно характеризует метод автора ПТД как со стороны универсального кругозора, в котором ориентирует он свой взгляд на Д. («большое время»), так и со стороны установки на выявление художественного качества и всеобразного конструктивного совершенства искусства Д., которое утверждается в ПТД с убедительностью, единственной в своем роде также в литературе об этом писателе.

Но этот художественно точный герой Достоевского получает со стороны исследователя сложное, двойственное и даже зыбкое объяснение. Двойственность скрывается в колеблющемся (перебойном — можно употребить одно из любимых слов бахтинского словаря) скрещении экзистенциальных и социологических характеристик героя. С одной точки зрения, он лишен хоровой поддержки, с другой — социальной опоры. Он «неслиянный», свободный, и «неискупленный», одинокий. Вновь обратимся к концовке книги, немного расширив контекст цитаты: «Твердый монологический голос предполагает твердую социальную опору, предполагает *мы*», все равно осознается оно или не осознается. Для одинокого его собственный ослос становится зыбким...» «Твердый» голос — монологический, голос полифонического героя — «зыбкий». Этот вдруг обретающий жесткие очертания социологический анализ здесь, в финале ПТД, симптоматично смыкается с социологическим же анализом также в финале другой книги, возникшей в том же 1928 г., когда завершалась книга о Д., — «Марксизм и философия языка» (МФЯ). Последняя страница МФЯ тоже касается «социальной тенденции» новых сложных процессов в развитии слова (различных форм передачи чужого слова, несобственной прямой речи особенности; части третьей МФЯ, разбирающей эти явления, соответствует классификация «типов прозаического слова» в ПТД), и тенденция эта описывается как глубокий кризис «идеологического слова-высказывания», его опасная субъективизация, утрата уверенного, авторитетного, твердого слова, обеспеченного коллективной поддержкой, социальным «*мы*»: «Во всем этом сказывается поражающая зыбкость и неуверенность идеологического слова» (МФЯ 157). Та же самая «зыбкость». Такой вердикт с точки зрения социального «*мы*» имплицитно подразумевает критическую оценку описываемых процессов как переходных, кризисных и почти болезненных состояний, однако она ощутимо «не сливается» как с уверенным утверждением философского превосходства полифонического романа и авторской позиции Д., «лежащей выше монологической позиции», в ПТД, так и с тонкой оценкой несобственной прямой речи как ценнейшего обогащения возможностей слова в МФЯ. Социологическая характеристика героя Д. в финале ПТД сужается до типичного штампа похи, будто взятого напрокат из словаря В. Ф. Переверзева: «Все это является глупейшим выражением социальной дезориентации разночинной интеллигенции...»

Однако и это плоское определение, находящееся на крайнем социологическом полюсе методологического спектра ПТД, имеет связь с глубокими планами понимания героя Д. как бескорыстного человека идеи, героя-идеолога; стоит вспомнить здесь в параллель известную характеристику Г. П. Федотовым (в статье 1926 г.) русской интеллигенции по двум признакам — как «идейной» и «беспочвенной»⁴¹.

Но на той же последней странице ситуация героя Д. описывается (в соответствии с формулой — «человек в человеке») как очищенная от какой-либо социальной характеристики: «Человек как бы непосредственно ощущает себя в мире как целом, (...) помимо всякого социального коллектива... И общение этого “я” с другим и с другими происходит прямо на почве последних вопросов...» Это то, что названо здесь «абстрактной социальностью», проявляющейся в мире Д. в утопии «общины в миру», создаваемой «из чистого человеческого материала» и объединяющей «по ту сторону существующих социальных форм» (община мальчиков на могиле Илюши как последнее слово художника Д. — «маленькая детская церковь», как о ней сказано в устной лекции о Достоевском). Эта утопическая идея писателя изложена как-то лирически исследователем все на той же последней странице, и хотя через несколько строк она увязывается с социальным статусом «разночинной интеллигенции», но ощутимо с ним «не сливается». Человек, непосредственно ощущающий себя в мире как целом, скорее сближается с героем жития, которое, согласно его духовно-жанровому определению в АГ, «совершается непосредственно в Божием мире» (ЭСТ 161). Как и исповедь, житие М. М. Б. рассматривал как сокровенную внутреннюю форму, к которой тяготел, далеко с ней не совпадая, роман Д. (как ненаписанное «Житие великого грешника» стало внутренней формой и прототипом последовавших романов). Проблему этого романа он даже склонен был видеть в рамках соотношения двух этих внутренних жанров: «Уже у Достоевского мы видим стремление создать форму жития, но она осталась только исповедью» — говорил он в устной лекции об Андрее Белом, прибавляя, что последний порывался тоже от биографического романа к житию, «к которому, может быть, пришел бы и Достоевский»⁴². И хотя значение житийного слова и «успокоенных житийных тонов» в стиле Д. ограничено и локализовано в ПТД (что даже вызвало в рецензии А. Л. Бема на книгу упрек в недооценке этого слова⁴³), проблема эта у М. М. Б. универсальна для понимания Д.: «неискупленный герой Достоевского» — это потенциальный герой жития.

Заключительная страница ПТД вызывает и внелитературные размышления. Идея «общины в миру», объединяющей «по ту сторону», могла звучать актуально и остро в общественно-политической ситуации 1920-х годов. Правдоподобно предположить, что идея эта относится к первоначальному слою концепции книги, т. е. еще к прототексту 1922 г. В таком случае можно почувствовать переключку этой идеи с идейным контекстом переломного для отечественной культуры 1921 года — и не только со столетием Достоевского, но и с пушкинскими вечерами этого года с речами Блока и Ходасевича, с их пафосом духовного сопротивления, связующего (говоря уже словами с последней страницы ПТД) «по ту сторону существующих соци-

альных форм». В особенности идея духовной мирской общины внутри и «вне рамок» новой социальности откликается в знаменитой заключительной фразе речи Ходасевича: «это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам переключаться в надвигающемся мраке». Так утопия «по Вяч. Иванову» снималась и сменялась утопией «по Ходасевичу». В «надвинувшемся» мраке конца 20-х, когда явилась книга о Достоевском, актуальность идеи как венчающей книгу, ее буквально последнего слова (ее *pointe*), могла лишь стать еще более острой (что и было почувствовано советской критикой: рецензии 1929—1930 гг. разглядели за социологическими формулировками, разоблачаемыми в рецензиях как мимикрия и камуфляж — «дань социологическому фининспектору» — идеалистическую установку автора на «чистый человеческий материал» и «вечную человеческую природу»: эта характеристика авантюрного героя в четвертой главе книги — как «вечного и себе равного человека» и как типологического прототипа героя Д. — стала одной из главных мишеней в первой погромной критике книги).

6. При переработке книги для второго издания наиболее значительным изменением, помимо введения большого исторического материала и соответственного радикального переписывания 4-й главы, стало изменение общего плана книги: было снято ее деление на две части. В ПТД вторая, большая по объему, часть — «Слово у Достоевского». В ППД суверенная часть вторая превратилась в очередную главу пятую с тем же названием. Тема «Слово у Д.» встала тем самым в последовательный ряд «проблем поэтики Д.», после героя, идеи и жанра, что было внешним знаком включения темы в единство концепции. Но, как бы тем самым понизив тему внешним образом в статусе, автор значительно укрепил ее теоретически введенными в ППД «предварительными методологическими замечаниями» и термином «металингвистика». Он открыл главу объяснением, что под «словом у Д.» имеет в виду слово, «т. е. язык в его конкретной и живой целокупности, а не язык как специфический предмет лингвистики...» Слово как суверенная, акцентированная и центральная тема книги — выделенная в ПТД композиционно как отдельная часть, — не только не потеряла своей значительности и в ППД, но даже в ней укрепилась.

Центральность темы слова в филологических интересах М. М. Б. обнаружилась в том, что в следующей же его большой работе после книги ПТД она сразу встала в центр его теории романа: «Слово в романе», написанное уже в ссылке.

Эта тема слова в книге о Д. была подготовлена циклом работ автора в 20-е годы, начиная со статьи 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы...», где была отмечена «двусмысленность» в употреблении понятия в филологии и поэтике: «Под словом понимают все, что угодно, вплоть до “слова, которое было в начале”» (ВЛЭ 43). Однако эта двусмысленность не случайна и не поверхностна, но глубоко коренится в смысловом диапазоне «слова» и отражается в определенной также двусмысленности понимания «слова» у самого М. М. Б., помноженной на иного рода двусмысленность положения мыслителя в идеологической современности. Так, в текстах Волошинова он отрекся от наступившего в XX веке «своеобразного ренессанса магически-метафизического истолкования художественного слова... в

различных символических учениях и “философиях имени”⁴⁴, но в книге Медведева, описывая процесс овеществления слова в системах акмеизма и футуризма-формализма на фоне «напряженнейшей идеологичности» слова в философии и поэзии русского символизма, бравшего слово в контексте высоких понятий мифа и символа, несомненно, ориентировался на эту «высокую» тенденцию: «На почве символизма и появились впервые литературоведческие работы, подходившие к поэтическому искусству по существу...» (ФМ 82).

Понятие-образ овеществленного слова включало слово в бахтинскую философскую оппозицию вещи и личности как двух «пределов» (т. 5, 72); слово в этой оппозиции может тяготеть к одному и другому пределу, как и было, согласно анализу в ФМ, в художественно-философском процессе начала века. Одновременно, производя в МФЯ классификацию стилистических форм передачи чужой речи в литературе, автор выделял такую модификацию, как овеществленная прямая речь, давая ее описание на примере прямой речи у Гоголя и писателей натуральной школы и заключая характеристику фразой: «В своем первом произведении Достоевский и попытался вернуть душу этому овеществленному чужому слову» (МФЯ 158—159). Фраза эта прямо соотносится с ключевым местом в развитии «тезиса» в ПТД — описанием «коперниканского переворота», каким стало в «Бедных людях» превращение гоголевского героя в героя Д. И полем такого переворота стало слово того и другого героя.

В ПТД возобладает широкое, экстралингвистическое, персоналистское понимание слова, с тенденцией тяготения даже к «слову, которое было в начале», что выразится в определении героя Д. как героя-слова (Д. строит «не образ героя, а именно слово героя о самом себе и о своем мире») и, далее, в вершинной характеристике идеального образа Христа у Д. как «открытого образа-слова». Подобное же сближение до отождествления слова и цельного человека, слова и личности — в МФЯ: «не слово является выражением внутренней личности, а внутренняя личность есть выраженное или загнанное во внутрь слово» (МФЯ 181). Слово должно воплотиться, чтобы стать тем словом, о котором трактует тема «Слово у Д.», и эта бахтинская тема воплощенного слова очевидно в себе заключает христологическую тенденцию.

В воспоминаниях Н. П. Анциферова сообщается замечательный факт — обсуждение книги М. М. Б. в кружке «друзей книги» из заключенных на Беломорканале, где «зэк В. Раздольский делал доклад», а А. Ф. Лосев высказался: «Разве можно говорить и писать о Достоевском, исключив Христа!»⁴⁵. Не вполне понятно, относилось ли это прямо к обсуждаемой книге (или, возможно, к какому-то моменту обсуждения), но если так, то упрек неточен. В 1929 г. надо было уже суметь ввести Христа так значительно в книгу, как это сделано в ее вершинном месте в заключении главы об идее. В соединении с главной темой «ты еси» Вячеслава Иванова это здесь осторожное напоминание о «постулате», с которым эта тема связана у Иванова: «Его (Д.) проникновение в чужое “я”, его переживание чужого “я” как самобытного, беспредельного и полновластного мира, содержало в себе постулат Бога как

реальности, реальнейшей всех этих абсолютно реальных сущностей, из коих каждой он говорил всю волю и всем разумением: “ты еси”». И то же проникновение, «как акт любви... — содержало в себе постулат Христа»⁴⁶. Можно думать, что неудовлетворение бескомпромиссного Лосева могла вызвать имманентизация «образа Христа» как «авторитетного образа человека», высшей личности; но подобная имманентизация (и эстетизация) свойственна представлениям самого Д., рассматривавшего Христа как «сияющую личность», «идеал красоты человеческой», «бесконечно прекрасное лицо», на которое Д. ориентировал своего «положительно прекрасного человека». У М. М. Б. ср. в ранней философии поступка, синхронной прототексту книги о Д. 1922 г., о мире после Христа как христианском по существу: «Мир, откуда ушел Христос, уже не будет тем миром, где его никогда не было, он принципиально иной» (ФП 94).

В вершинном месте ПТД центрируются две ведущие темы книги — героя, понятого не как образ, а как слово, и «слова у Д.», понятого персоналистски как имеющего воплотиться, как **воплощенного слова**; обе темы сходятся здесь в характеристике Христа у Д. как «открытого образа-слова». Существенно понимание этого имени-образа как некоего «предела» **художественного мира Д.**: «последний предел его художественных замыслов», «высший голос», который «должен увенчать мир голосов».

Выше речь заходила о напряжении споров вокруг темы о Д. мыслителе или художнике на юбилейных заседаниях в Вольфиле в октябре 1921. При обсуждении доклада А. З. Штейнберга «Д. как философ» близкий М. М. Б. мировоззренчески и лично А. А. Мейер выдвинул имя Христа в поддержку понимания Д. как художника по преимуществу. В связи с будущей книгой ПТД и ролью в ней имени Христа выступление Мейера настолько интересно как предпосылка, что уместно остановиться на нем. Мейер обратил внимание на то, что в философском истолковании Д. у Штейнберга обойден вопрос о Христе и парадоксально, но, видимо, пронизательно связал это отсутствие с главным тезисом докладчика о Д. как философе, «именно с этим усиленным подчеркиванием философского содержания работ Д.» «Я был удивлен... — как это можно говорить о Достоевском и выяснять его систему и совершенно как-то обойти вопрос о Христе». Как видим, Мейер вменяет Штейнбергу совершенно то же, что впоследствии Лосев автору ПТД, — и однако развитие мысли Мейера именно предвещает постановку темы Христа у Д. в ПТД. Аргумент Мейера: Христос важен и централен в мире Д. как конкретный образ, «просто евангельский образ», не укладывающийся ни в какую философию и ни в какую систему, «совершенно конкретный образ, а не идея, и, может быть, именно поэтому Достоевский не философ, а, может быть, гораздо больше художник» (ИРЛИ, ф. 79, оп. 4, ед. хр. 167, лл. 18—22). Этому аргументу чрезвычайно близко то, что будет сказано в ПТД о Христе как идеальной личности-слове, в которой Достоевскому представлялось «разрешение идеологических исканий» уже за их пределами и над ними и которую он воспринимал «не как свою истинную мысль, а как другого истинного человека и его слово». Это говорилось в конце 1921 г., и именно в это

время готовится первая версия работы М. М. Б. о Д., прототекст; и представляется позволительным выступление Мейера с вершинным местом ПТД соотнести и в исконном ядре книги тем самым тему Христа укоренить.

Металингвистические (в позднейшем определении) темы ПТД возникали на фоне работы таких филологов 20-х годов, как Л. П. Якубинский («О диалогической речи», 1923), и В. В. Виноградов с циклом его работ по стилистике прозаической речи, итогом которых стала непосредственно вслед за ПТД явившаяся книга «О художественной прозе» (1930). Для идеи диалога в ПТД статья Якубинского, упомянутая в МФЯ (с. 137) как вообще единственная работа по проблеме диалога «с лингвистической точки зрения», могла иметь стимулирующее, но не концептуальное значение; впоследствии, в ППД, не называя работы Якубинского, автор дал ей такую оценку: «Лингвистика знает, конечно, композиционную форму “диалогической речи” и изучает синтаксические и лексико-семантические особенности ее». Автор же ПТД исходил из различения «композиционных форм» и «типа слова»: «Нужно иметь в виду, что композиционные формы сами по себе еще не решают вопроса о типе слова. Такие определения, как “Icherzählung”, “рассказ рассказчика”, “рассказ от автора” и т. п., являются чисто композиционными определениями. Эти композиционные формы тяготеют, правда, к определенному типу слов, но не обязательно с ним связаны». Это различие соответствовало общему различению композиционных и архитектурных форм в эстетике М. М. Б. и имело прямое отношение к пониманию диалога. Принципиальное понимание диалога как типа слова (архитектурной, а не композиционной формы) и философского принципа резко отличало его и от Виноградова, бывшего, по наблюдениям Л. А. Гоготишвили (т. 5, 556, 620) главным (и чаще скрытым) теоретическим оппонентом М. М. Б. на поле его философии языка на протяжении десятилетий (от 20-х до начала 60-х гг.). Идея универсального диалога как принципа, противостоящего принципу монолога в масштабах «всей идеологической культуры нового времени», была чужда автору книги «О художественной прозе», в «полулингвистических» (МФЯ 138) исследованиях которого было принято чисто композиционное понимание диалога как частного случая прозаической речи, монологической (авторской) в принципе. Об идее диалога А. П. Чудаков говорит как о «яблоке раздора» между Виноградовым и Бахтиным⁴⁷. Конкретно разногласия выразились как в ремарках по поводу виноградовского анализа «Двойника» в ПТД, так и особенно в неприемлющей реакции Виноградова на бахтинскую теорию сказа и всю его «очень общую... теорию слова» (т. е., видимо, по преимуществу философскую и недостаточно лингвистическую)⁴⁸. Виноградов отверг утверждение М. М. Б. о сказе как установке на чужую речь, а уже вследствие этого — на устную речь, и тем самым — всю бахтинскую теорию чужой речи как фундаментального явления, меняющего в том качестве, как оно понято М. М. Б., всю картину литературной теории и философии языка. Виноградов, в соответствии со своими установками, склонен не видеть этой проблемы в ее теоретической принципиальности и подменить ее чисто композиционной «проблемой подставного рассказчика».

Социологический пласт языка ПТД составляет проблему. Этот пласт в наибольшей мере может быть characterized как то, что выше названо оболочками на сущностном ядре книги; он возникал в «девятнадцатых» текстах второй половины десятилетия от имени Волошинова и Медведева. Но и у этих оболочек есть укорененность в ядре; во всяком случае, можно сказать уверенно, что социологическая фразеология здесь не тождественна официально марксистской в упомянутых «чужих» текстах. Уже приведенный выше автореферат на свой реферат о Максе Шелере в показаниях на допросе в ОГПУ дает ключ к глубинной бахтинской социологии слова. Здесь говорится об исповеди как социальном событии изживания греха через слово. Пример подобной же тонкой духовной социологии в научной литературе эпохи — замечание в написанной в середине 20-х гг. «Психологии искусства» Л. С. Выготского: «Очень наивно понимать социальное только как коллективное, как наличие множества людей. Социальное и там, где есть только один человек и его личные переживания. И поэтому действие искусства, когда оно совершает катарсис и вовлекает в этот очистительный огонь самые интимные, самые жизненно важные потрясения личной души, есть действие социальное»⁴⁹. Экзистенциальная социология слова в изложении Шелера Бахтиным помогает понять причину одновременного выхода на поверхность в его теории (вначале в «девятнадцатых» текстах) социологических категорий и его философии слова: первым обнаружением такого союза категорий того и другого ряда стала статья 1926 г. «Слово в жизни и слово в поэзии», два эти ряда терминов взаимодействуют и в ПТД.

В спектре интересов М. М. Б. в 20-е годы — и психоанализ (книга «Фрейдизм», 1927). Этот интерес не отразился в ПТД так, как философско-лингвистические темы автора. Однако много позднее, при подготовке второй редакции книги, тема полемики с психоанализом и непосредственно со статьей П. С. Попова «“Я” и “оно” в творчестве Достоевского» неожиданно очень активна в подготовительных материалах 1961 г. Статья Попова появилась в 1928 г., так что эта запоздалая полемика возвращала автора в контекст 20-х гг., в контекст ПТД. Таким запоздалым образом автор предполагал ввести ее во вторую редакцию книги, но в результате этого делать не стал. Тем не менее, само намерение говорит об остроте интереса к этой теме как раз в связи с работой о Достоевском. В 1928 г. работа Попова могла уже не успеть попасть в поле внимания автора при последней подготовке книги. Статья представляла собой «мягкий» вариант психоаналитической трактовки Д., по отношению к которой объективно полемическими выглядели бахтинские анализы диалога у Д., особенно диалогов Ивана с Алешей и Ивана с чертом в последней главе книги — «Диалог у Д.». Но и субъективно в этих анализах автор, вероятно, держал психоанализ как полемический адрес в уме, как о том свидетельствуют материалы архива Пумпянского, опубликованные Николаевым. Симптоматично, что Комарович в упоминавшемся обзоре 1934 г. связал ПТД со статьей Попова как два центральных объекта рассмотрения, находя в них две «диаметрально противоположные», но равно ошибочные теоретические конструкции, которых обеих грех усматривал в неисторизме.

В материалах архива Пумпянского — записанное им за М. М. Б. его выступление на собрании философского кружка 1 ноября 1925: «Бл. Августин против донатистов подвергнут внутреннему опыту гораздо более принципиальной критике, чем психоанализ. “Верую, Господи, помоги моему неверию” находит во внутреннем опыте то же, что психоанализ»⁵⁰. В этом замечании намечена модель понимания «диалога у Д.» в будущей книге (а уже и, наверное, в существовавшем к тому времени ее прототексте). Д., а за ним М. М. Б., находит во внутреннем опыте то же — расщепленность единого голоса человека на противоположные реплики и голоса, какую и черт и Алеша нашли в сознании Ивана и стремились в разговоре с ним повернуть в свою сторону. «Верую, Господи, помоги моему неверию» — призыв вмешаться во внутренний диалог и помочь, обращенный в молитвенном тексте к реальному высшему Другому; от Его имени и Алеша вмешивается во внутреннюю борьбу Ивана — «Меня Бог послал тебе это сказать» («не ты убил»), — чтобы разрешить ее в противоположном направлении тому, в каком хочет разрешить ее участвующий тоже во внутреннем диалоге Ивана черт. Алеша вмешивается в порядке помощи и спасения, какие может оказать лишь реальный другой человек. Так евангельский текст, подвергнутый философской рефлексии в устном выступлении 1925 г., послужит М. М. Б. образцом понимания диалога у Д. Но евангельский текст возникает в соседстве с психоанализом — и такое сопоставление соотносится также с анализами в ПТД. Запоздалый проект полемики с Поповым свидетельствует об этом. Творчество Д. Попов понимает в статье как «изображение единого сознания», а, по формуле Д., «глубины души человеческой» — понимает ортодоксально по Фрейду как «глубины бессознательного человеческой души», бессознательное и безличное «оно», в конечном счете, это глубины души самого автора, творческое «я» которого размножается в виде героев романов, отношения которых — Версилова и Подрустка, Мышкина и Рогожина — поэтому строятся по типу отношения «я» и «оно» в едином психическом механизме, а разговоры Ивана с Алешей оказываются «разговором человека с самим собой, своего рода внутренним диалогом души»⁵¹.

Итак, разбор диалогов Ивана с Алешей в ПТД откликается антиномии, формулированной в устном высказывании М. М. Б. 1925 г. Он имеет евангельский текст своим образцом и имплицитно заключает в себе ответ на психоаналитическое толкование подобного диалога как чисто внутреннего отношения в кругу одного сознания (в конечном счете сознания автора), «разговора с самим собой» у Попова. Такое внутреннее разложение на явный и скрытый внутренний голос в Иване идет, но в большей мере по типу евангельского текста, чем по модели психоанализа, и нужен реальный и «неслиянный» с ним брат Алеша, чтобы вмешаться в безысходность этого внутреннего диалога со стороны. Принцип христианского персонализма отчетливо противостоит на этих страницах ПТД принципу психоанализа.

7. Интригующим моментом в предисловии к ПТД было заявление автора об «исторической точке зрения» и историческом фоне, который «не вошел в книгу». Здесь же была постулирована «непрерывная связь и строгая взаимная обусловленность» «между синхроническим и диахроническим подходом к литературному произведе-

нию». Была ли уже тогда у автора историческая картина происхождения «типа» романа Д., близкая той, какая явится через 30 с лишним лет в ППД и от которой «чисто технические соображения» заставили здесь отвлечься? Во всяком случае в предисловии эта работа на будущее уже здесь запрограммирована. Постулированному же общему тезису будет отвечать констатация выполнения этого «методологического идеала» в ППД: «Нам кажется, что наш диахронический анализ подтверждает результаты синхронического. Точнее: результаты обоих анализов взаимно проверяют и подтверждают друг друга».

Каким, однако, представлялся автору ПТД исторический фон, не вошедший в книгу, — судить об этом достаточно трудно. Первое подключение исторической точки зрения наблюдается в первой же большой работе автора сразу за ПТД — в трактате «Слово в романе», написанном уже в ссылке (за работу над которым он принялся сразу же в Кустанае: первая тетрадь с подготовительными материалами датирована автором 1930 годом — это означает, что исторический взгляд на генеалогию романа Д. здесь должен быть близок тому, какой не вошел в ПТД). Жанровый тип романа Д. определен здесь как роман испытания, а «исторические традиции, оставившие свой след» в нем, фиксируются следующие: связь с европейским барочным романом испытания XVII в. через английский готический роман, французский социально-авантюрный роман, Бальзака и немецкую романтику (Гофман), а также связь «с житийной литературой и христианской легендой на православной почве»; упоминается и римско-эллинистический роман испытания (Апулей). Традиция, т. о., уже устанавливается глубокая, однако главные опорные слова и ключевые категории будущей 4-й главы ППД — сократический диалог, мениппея и карнавал — здесь еще отсутствуют.

Но выразительнее всего о том, что исторический фон, незримо стоявший за ПТД, вероятно, существенно отличался от исторического материала, открыто введенного во вторую редакцию книги, говорит решительное отрицание в ПТД значения платоновского (сократического) диалога для диалога Д. Как известно, эта оценка будет существенно пересмотрена в книге 1963 г. В одном предпоследнем абзаце книги 1929 г. свернута целая программа исследования источников диалога Д. в глубинах всемирной словесности. Два момента этой картины — столь решительное отрицание значения диалога Платона как лежавшего вне сферы интересов Д. и утверждение значения библейского и евангельского диалога, особенно диалога Иова — не совпадают с исторической концепцией ППД, где, напротив, выдвинут сократический диалог как первостепенный жанровый источник, о библейском же и евангельском диалоге специального разговора нет. Решительное непризнание платоновского источника в ПТД особенно интригует и составляет проблему для нашего понимания эволюции М. М. Б. Смена исторической картины во второй редакции состояла, т. о., не только в переоценке значения диалога Платона, но и в утрате того, что было сказано в первой книге о значении диалога Иова и «некоторых евангельских диалогов» (диалог из Евангелия от Марка, отрефлектированный М. М. Б. в устном выступлении 1925 г. — см. выше — может быть здесь примером). Но независимо от

этих изменений сказанное о платоновском и библейском диалоге в старой книге сохраняет самостоятельный убедительный интерес для читателей обеих книг о Д. как вариант идеи автора об источниках диалога у Д.

Переход ко второй редакции книги на пути М. М. Б. занимает два десятилетия. Как говорят о том опубликованные (в пятом томе Собрания сочинений) архивные материалы, цикл новых размышлений автора над романом Д., приведших к переработке книги, открывается в начале 40-х годов. О намерении «со временем снова приняться за Федора Михайловича» мы знаем из ответа Е. В. Тарле от 19 авг. 1946 на неизвестное письмо М. М. Б. Слово «со временем» говорит о долгосрочности плана («со временем» растянулось на 15 лет), но размышления в направлении к будущему новому «Достоевскому» интенсивно идут с начала 40-х гг. В периодизации пути М. М. Б. этот новый цикл размышлений над Д. составляет следующий период за созданием книги о Рабле (первой редакции 1940-х гг.) и серии работ по теории романа 30-х гг. Материалы 40-х гг. являют взаимопроникновение тем и мотивов обеих главных книг. «Дополнения и изменения к “Рабле”» (1944) свидетельствуют о намерении ввести темы Д. в измененную книгу о Рабле (которую автор надеется издать в это время и воспользоваться, т. о., этим случаем для опубликования новой редакции своих мыслей о Достоевском). Д. в новых аспектах, спровоцированных раблезианской проблематикой, существенно присутствует на страницах «Дополнений и изменений», как и ряда других лабораторных текстов, опубликованных в 5-ом томе. Совмещение-взаимопроникновение планов двух книг — в таком замечании в «Дополнениях»: «Предельная глубина внутреннего, говоря словами Августина, *internum aeternum* человека у Достоевского снова оказывается на топографической мистерийной сцене...» (т. 5, 98). В текстах 40-х гг. формируется новая «историческая точка зрения» на роман Д. Она формируется как результат освоения обширного материала в ходе занятий исторической поэтикой романа в 30-е годы и написания книги о Рабле. Идет отработка концепции пространства и времени в романах Д., категорий, остававшихся в тени в ПТД. Категории эти рассматриваются в контексте развитой главным образом в «Дополнениях» (на примере Шекспира) теории топографической картины мира, отличающейся космическим символизмом и транспонирующейся в литературу из мифологического мышления и народно-праздничной образности. Понятие «топографического», как и термин «хронотоп», применяющиеся в текстах 40-х гг. к Д., в дальнейшем останутся не использованными в ППД, где содержание их в значительной мере будет покрыто широко понятой «карнавальностью». В текстах 40-х гг. формируется картина «карнавально-мистерийного» пространства Д., «просвечивающего» за бытовым пространством: за комнатами, улицами сквозят, просвечивают «полюсы, пределы, координаты мира». Гостиная у Д. как карнавальная площадь, комната Раскольникова как внежизненное пространство, «гроб», хронотоп порога — уже присутствуют в этих текстах. Формулируется идея нелинейного, кризисного пространства-времени (времени как «Магометова мгновения»), сосредоточенного в кризисных, хронотопических, эксцентрических точках, изъятых из обычного хода жизни и чуждых связанной постула-

тельной линии как принципу биографического романа или «романа эпохи». Эта хронологическая концепция творчества Д., складывающаяся в промежуточных материалах 40-х гг., далеко не полностью уложится в будущую 4-ю главу ППД.

Формирование этой главы, наверное, можно представить как результат перетекания проблематики и терминологии, наработанной в 30-е годы. Интересно, однако, и просмотреть первоначальный корпус книги 1929 г. с точки зрения предпосылок, какие он в себе заключал для внедрения этой будущей проблематики. Представляется, что такой скрытой завязкой будущей 4-й главы был в ПТД анализ разнородного состава романа Д., отталкивавшийся от чутких характеристик Л. П. Гроссмана. «Соединение чужероднейших и несовместимейших материалов» как композиционный принцип Д. и возводится в дальнейшем к жанровым истокам карнавального фольклора и поздней античности. В то же время в этом гетерогенном комплексе ищется обоснование идеи полифонического романа, поскольку «несовместимейшие элементы романа Д. распределены между несколькими мирами и несколькими полноправными сознаниями». Предпосылкой будущей карнавальной концепции видится в первой книге и понимание героя Д. как неукорененного и сближение его с героем авантюрного романа. Также и такая одновременно теоретическая и физическая бахтинская метафора, как Достоевский, который «никогда не заходит со спины, никогда не нападает сзади,... спиной человека не избличает его лица», — связывает идею творчества Д. в 1929 г. как с пространственно-телесными описаниями отношений автора и героя в раннем трактате, так и с телесными концепциями предстоящей книги о Рабле, какие затем трансформируются в 4-й главе книги 1963 г.

Однако обширный промежуточный (между двумя редакциями-книгами) цикл размышлений над Д. содержит не только «историческую» разработку материалов будущей 4-й главы, но и чисто теоретическую проработку «синхронного» плана книги. В текстах 40-х гг. и далее в подготовительных материалах 1961—1962 гг., готовивших уже непосредственно новую книгу, проводится новая сверка идеи полифонического романа как с основами бахтинской антропологии начала 20-х гг. («Автор и герой»), так и с ведущей философской темой позднего творчества, формулируемой как «философские основы гуманитарных наук», и ищется таким образом новое обоснование «принципиального новаторства» Д., отклоняющегося от общего типа художественного «завершения» автора героем, описанного в АГ. Тема о Д. вплетается в размышление о проблеме самосознания в «мире других» («это — мир других, и в этот мир пришел я»), о которой в одном из текстов сказано, что «сейчас это узловая проблема всей философии» (т. 5, 72). В стремлении к уточнению и укреплению своей идеи о необычной для классического романа свободе героя по отношению к автору у Д. М. М. Б. опирается на разработанную им в особенности в эти годы ключевую оппозицию «личности» — «вещи». На ее основе формируется тезис о личности как «новом предмете», **открытом Д.**, и «новой логике» этого предмета, **требующей** новой позиции автора в его романе.

4-я глава представляется основным и самым ярким отличием второй редакции книги. Но переработке подвергся здесь не «диахронный» лишь, но и «синхронный»

подход. Среди направлений переработки, помимо новой 4-й главы, можно выделить также: 1) новую разработку вопроса об авторской позиции Д. (акцент на этой теме выразился в изменении заглавия второй главы); 2) более тщательную проработку вопроса о диалоге у Д.; именно в ППД появилось разграничение «внешнего композиционно выраженного диалога», «микродиалога» и «объемлющего их большого диалога романа в его целом»; 3) теорию металингвистики; наконец, 4) преобразование терминологического аппарата книги — последовательное устранение как феноменологической, так и в особенности социологической терминологии по всему тексту, переориентация исследования с языка социологической поэтики 20-х годов на язык исторической поэтики; в целом акцент на исследование поэтики Д. выразился в изменении названия всей книги.

Характер и самый тип книги в новой редакции тем самым существенно изменился. Две редакции книги М. М. Б. о Достоевском — две разные книги. Вторая стала книгой канонической и надолго заслонила книгу 1929 г. с ее особым историческим и философским характером. Пробуждение нового интереса к старой книге в последнее время выразилось как в ее переиздании в отечестве, так и в двух уже переводах на другие языки (итальянский и финский). Что касается типа книги, то, возможно, и не одни «технические соображения» препятствовали введению исторической картины в первую книгу; представляется, что отсутствие такой картины органично для книги 1929 г., и абстрактное выделение, как также сказано в предисловии, теоретической, синхронической проблемы и составляет тип этой книги в его чистоте.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Николаев Н. И. М. М. Бахтин в Невеле летом 1919 г. // Невельский сборник. Вып. 1. СПб., 1996. С. 101.

² Литературное обозрение. 1997. № 2.

³ Комарович В. Достоевский: Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С. 4, 7.

⁴ Вячеслав Иванов. Борозды и межи: Опыт эстетические и критические. М., 1916. С. 34.

⁵ См. комментарий Н. И. Николаева к публикации невелиских докладов Пумпянского: Литературное обозрение. 1997. № 2. С. 15.

⁶ Вячеслав Иванов. По звездам. СПб., 1909. С. 261.

⁷ Котрелев Н. В. К проблеме диалогического персонажа (М. М. Бахтин и Вяч. Иванов) // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 207.

⁸ Лена Силард. Проблемы герменевтики в славянском литературоведении XX века // Studia Slavica Hung., 38 / 1. 1993. 182—183.

⁹ Вячеслав Иванов. Борозды и межи. С. 10.

¹⁰ Там же. С. 13—14.

¹¹ Там же. С. 18—19.

¹² Там же. С. 17.

¹³ Вячеслав Иванов. По звездам. С. 5.

¹⁴ Вячеслав Иванов. Борозды и межи. С. 35.

¹⁵ Там же. С. 85.

- ¹⁶ По звездам. С. 196.
- ¹⁷ Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Пб., 1922. С. I, III.
- ¹⁸ Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 163, 165.
- ¹⁹ Пумпянский Л. Достоевский и античность. Пб., 1922. С. 8.
- ²⁰ Штейнберг А. З. Система свободы Достоевского. Берлин, 1923. С. 81.
- ²¹ Там же. С. 33.
- ²² Махлин В. Л. Комментарий // Бахтин под маской, 5 / 1, М., 1996. С. 128.
- ²³ Волошинов В. О границах поэтики и лингвистики // В борьбе за марксизм в литературной науке. Л.: Прибой. С. 224.
- ²⁴ Христиансен Б. Философия искусства. СПб., 1911. С. 42.
- ²⁵ Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. 11. Leipzig, 1934. S. 227—234.
- ²⁶ Новое литературное обозрение. № 2 (1993). С. 71—72.
- ²⁷ Достоевский: Статьи и материалы. Сб. 2. М.; Л., 1924 (1925). С. I.
- ²⁸ Бонецкая Н. К. Проблема авторства в трудах М. М. Бахтина // Studia Slavica Hung., 31. Budapest, 1985. С. 72.
- ²⁹ Romano Guardini. Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk. München, 1964. S. 27 (первое изд. — 1932).
- ³⁰ Бердяев Н. А. Философия свободы: Смысл творчества. М., 1993. С. 325—341.
- ³¹ Н. А. Бердяев: Pro et contra. СПб., 1994. С. 268.
- ³² Там же. С. 310.
- ³³ Логос, 1914. СПб.; М. Т. 1. Вып. 1. С. 112, 149.
- ³⁴ Невельский сборник. Вып 1, СПб., 1996. С. 150.
- ³⁵ Бахтин Н. М. Статьи. Эссе. Диалоги. М., 1985. С. 115—116, 137—140.
- ³⁶ Фридман И. Н. Незавершенная судьба «эстетики завершения» // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 57.
- ³⁷ Конкин С. С., Конкина Л. С. Михаил Бахтин. Саранск, 1993. С. 183.
- ³⁸ Tenth International Congress of Slavists (Sofia, 16—21 Sept. 1988). Japanese Association of Slavists. College of Arts and Sciences. University of Tokyo. P. 89.
- ³⁹ Вячеслав Иванов. По звездам. С. 285.
- ⁴⁰ Достоевский. Сб. 2 / Под ред. А. С. Долинина, 1924. С. 93.
- ⁴¹ Федотов Г. П. Судьба и грехи России. СПб., 1991. Т. 1. С. 70.
- ⁴² Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993, № 2—3. С. 145.
- ⁴³ Slavische Rundschau. Berlin, 1930. № 1. S. 31.
- ⁴⁴ Волошинов В. О границах поэтики и лингвистики // В борьбе за марксизм в литературной науке. Л., 1930. С. 221.
- ⁴⁵ Анциферов Н. П. Из дум о былом. М., 1992. С. 385.
- ⁴⁶ Вячеслав Иванов. Борозды и межи. С. 36.
- ⁴⁷ Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1989. С. 298.
- ⁴⁸ Там же. С. 331.
- ⁴⁹ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. С. 316.
- ⁵⁰ М. М. Бахтин как философ. С. 245.
- ⁵¹ Достоевский: Труды ГАХН, литературная секция. Вып. 3. М., 1928. С. 217—218, 267.