

Министерство образования и науки
Донецкой Народной Республики
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Донецкий национальный университет»

На правах рукописи

Першина Ксения Витальевна

**ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА В ДНЕВНИКОВОЙ ПРОЗЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ «ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО,
«ОПАВШИХ ЛИСТЬЕВ» В. В. РОЗАНОВА, ДНЕВНИКОВ
М. М. ПРИШВИНА)**

10.01.08 – Теория литературы. Текстология

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Кораблев А.А.

Донецк - 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ФИЛОСОФИЯ ДИАЛОГА, ЕЕ ЭТИЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ	16
1.1. Философия диалога: онтология и гносеология	16
1.2. Диалог как этическое событие: авторская вменяемость в этическом аспекте	46
1.3. Диалогическая эстетика: проблема доминанты в отношении «я – другой»	65
1.4. Творческое событие как жертвоприношение	76
ГЛАВА 2. ДИАЛОГИЧНОСТЬ ДНЕВНИКОВОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ	91
2.1. Диалогическая поэтика в повествовании классического и неклассического типов	91
2.2. Диалогическая поэтика в контексте публицистики и дневникового повествования	114
2.3. Диалог и проблема завершения художественного целого.....	139
ГЛАВА 3. ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА КАК ОРИЕНТИР ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ДНЕВНИКОВОГО ТЕКСТА	146
3.1. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского как сложное синтетическое единство	146
3.1.1. Проблема автора в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского	146
3.1.2. Роль художественных произведений в архитектонике «Дневника писателя»: «Бобок», «Сон смешного человека», «Кроткая»	157
3.2. Принципы художественности дневниковой прозы В. В. Розанова	172
3.3. Архитектоника дневникового текста в «Дневниках» М. М. Пришвина	185
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	196
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	201

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования и степень ее разработанности. В гуманитарном дискурсе конца XX – начала XXI века сохраняется напряженное внимание к проблемам диалогических отношений в рамках художественного творчества. Особенность концепта диалога заключается в его подчеркнутой междисциплинарности, функционировании на стыке философии, филологии, культурологии, антропологии, социологии и гражданской истории, в интеллектуальной истории или истории идей как таковой. Последнее обстоятельство наделяет понятия диалога и диалогичности функциями междисциплинарных скреп, что актуально для современной литературной теории, ищущей своих «собеседников» в смежных гуманитарных сферах. Однако при такой амплитуде методологической актуальности понятие диалога теряет отчетливость своих границ, что особенно касается филологических дисциплин, в которых диалогизм стал, с одной стороны, итогом трансформации определенных эстетических установок, а с другой стороны, является понятием, транспортированным из сферы философии. Поиск специфично филологических границ понятия диалог стал актуальнейшей и недостаточно разработанной проблемой современной литературной теории, обусловившей проблематизацию в нашем исследовании понятия «диалогической поэтики».

Теоретическая база диалогизма в рамках филологических дисциплин представлена, прежде всего, в литературоведческом наследии М. М. Бахтина в его концепции авторства, в понятии полифонического романа, в разработке металингвистики и концепции речевых жанров. Сфера диалогизма в теории Бахтина возникает как естественное следствие всех его концептуальных построений, при этом она отражает фактическую, но не обусловленную историко-биографическим контекстом, взаимосвязь с фундаментальной традицией философии XX века – философией диалога, ведущими представителями которой были М. Бубер, Э. Левинас, Ф. Розенцвейг, О. Розеншток-Хюсси, Ф. Эбнер и другие. В диссертационном исследовании проводится последовательный,

взаимосвязанный анализ философского и филологического дискурсов диалога, опору в этом составляют исследования в области философии диалога таких ученых, как Г. Л. Баканурский, И. С. Вдовина, П. С. Гуревич, Р. В. Котенко, В. Б. Куликов, Т. П. Лифинцева, Г. С. Померанц, А. В. Ямпольская и другие; а в области литературоведческого анализа диалогической концепции М. М. Бахтина труды таких последователей и интерпретаторов последней, как В. С. Библер, Н. К. Бонецкая, С. Г. Бочаров, М. М. Гиршман, Л. А. Гоготишвили, К. Г. Исупов, В. В. Кожин, В. Л. Махлин, Н. М. Перлина, Н. Д. Тмарченко, В. В. Федоров, Т. В. Щитцова, М. Холквист, К. Эмерсон.

Концепция диалога М. М. Бахтина разворачивается в рамках выработки его специфических эстетических установок творческой деятельности, прояснения самых общих ее закономерностей, как правило, вне проекции проясненных законов на конкретный, предметный материал. Исключение в этом смысле составляет, как известно, творчество Достоевского, не столько иллюстрирующее предлагаемые диалогические характеристики творческой деятельности, сколько индивидуальную вариацию таковых. В связи с этим в рамках прояснения именно поэтики диалога существенное значение для данного диссертационного исследования имеют труды Б. О. Кормана, во многом наследовавшего Бахтину, обосновавшего системные характеристики функционирования диалогической эстетики в координатах поэтики, конкретного структурного анализа произведений. Разработанная Б. О. Корманом система субъектной организации произведения, в котором выделяются и соотносятся друг с другом субъекты сознания и субъекты речи, а автор выступает как опосредованный носитель концепции, становится оперативным методологическим инструментом в анализе сложных художественно-публицистических литературных явлений.

В литературоведении совершались плодотворные попытки обосновать понятие «диалогической поэтики», очертить различные парадигмальные варианты смены поэтик в рамках отбора, комментирования, анализа литературных текстов. С. Н. Зенкин предлагает различать четыре вида самоосознания собственных установок в науке о литературе, которые нужно

понимать не как этапы развития и не как части одной науки, но как «независимые друг от друга логические оси» (С. Н. Зенкин), всегда сосуществующие в данной сфере: критика, занимающаяся отбором качественных и некачественных литературных текстов; филология, занимающаяся систематизацией текстов, попавших в канон, наиболее репрезентативных их вариантов, занимающаяся построением единой мировоззренческой системы с опорой на литературные тексты во взаимодействии с философией; поэтика, занимающаяся критикой замкнутых текстов, выяснением их технических характеристик; литературная теория, занимающаяся соотношением и интерпретацией надтекстовых дискурсов [113; с. 18-74]. Как видим, с появлением поэтики литературная наука конкретизировала свой предмет, и на следующем же этапе попыталась преодолеть замкнутость его границ, ввести в поле предметной интерпретации сразу корпус текстов, объединенных между собой и открытых (текстуальных дискурсов). Поэтика как таковая в данной систематизации, перефразируя Бахтина, стремится не быть только поэтикой и потому стремится к своему диалогическому полюсу – полюсу «переклички голосов».

В смене литературных эпох авторы «Теории литературы» В. И. Тюпа, Н. Д. Тамарченко и С. Н. Бройтман выделяют эйдетическую (традиционалистскую) поэтику, в которой произведение стремится максимально слиться с каноном, полагает это как эстетическую свою задачу, и поэтику художественной модальности, в которой художественный результат становится следствием соотношения всех составляющих художественного целого, в которой художественное целое понимается поэтому как «модальное и связанное диалогическими отношениями» (С. Н. Бройтман) [35; с. 117-348]. Существенно то, что в данной систематизации классическое и неклассическое состояние литературы становятся вариантами одной поэтики, вариантами индивидуального авторства, осуществляемого диалогически.

Литературовед А. П. Бондарев, озаглавивший свое учебное пособие «Диалогическая поэтика: теория и история литературы», выделяет нормативную, историческую и диалогическую поэтику в качестве этапов смены регулирующих

законов литературного творчества. Каждая из них принимает за точку отсчета соответственно соотношение и некоторое противостояние языка и события (нормативная поэтика), жанра и события (историческая поэтика), автора и события, в котором сознание и речь героя и автора становятся ценностно уравненными, взаимно ориентированными в субъект-субъектном взаимодействии (диалогическая поэтика) [31].

В рамках круга идей Донецкой филологической школы А. А. Кораблев предлагает аргументированную классификацию той же смены литературных эпох и литературоведческой рефлексии. Ученый выделяет три этапно сменяющих друг друга варианта поэтик: теоретическую (общую, дедуктивную), чьей задачей становится исследование наиболее общих законов литературного творчества (например, «Поэтика» Аристотеля); историческую (индуктивную), занимающуюся исследованием закономерностей изменения поэтических явлений в их взаимосвязи (например, «Эстетика» Г. В. Ф. Гегеля); диалогическую (частную), чьим предметом становятся отношения и зависимости в актах поэтического высказывания (работы М. М. Бахтина) [139; с. 11-12].

Учитывая данные трактовки, можно прийти к общему заключению, что диалогическая поэтика понимает произведение как выражение отношений автора, его интенции, его имманентных характеристик и героя в его сюжетно-фабульной, композиционной реальности, либо художественного события как такового, а кроме того, реципиента.

Очевидно, что такое соотношение может освещать особенности архитектоники не только художественных феноменов, но и разного рода пограничных жанров документалистики. Выработка критериев разграничения фикциональных и фактуальных текстов, поиск эстетических характеристик в периферийных жанровых формах, выяснение соотношения художественного и прагматико-прикладного потенциала в сложных типологических художественно-документальных единствах становятся сегодня актуальными задачами современной теории литературы. В области исследования соотношения художественного и документального дискурсов, а также, конкретнее,

дневниковой прозы большое значение имеют работы таких ученых как Н. А. Богомолов, Ю. В. Булдакова, Л. Я. Гинзбург, О. Г. Егоров, Е. Г. Местергази, М. Ю. Михеев, М. Г. Чулюкина и другие.

Однако на данный момент внимание исследователей в основном сосредоточено на жанровых типологиях документальной прозы, на выяснении генезиса жанра дневниковой прозы и всех особенностей повествования, подкрепляющих жанровые установки: содержательно-тематическая, стилистическая, функциональная составляющая систематизаций. Особенности же субъектной организации дневниковой прозы, эстетические возможности ее авторской архитектоники, как и сама возможность применения этого концепта к художественно-документальному повествованию, остаются недостаточно исследованными, поэтому жанровые аспекты дневниковой прозы затронуты в диссертационном исследовании только косвенно, внимание акцентируется на авторской деятельности в произведениях такого типа.

Таким образом, **актуальность** диссертационного исследования обусловлена 1) необходимостью междисциплинарного координирования понятия диалог, в частности, в его первичных парадигмах – философской и филологической; 2) целесообразностью прояснения того, как функционирует модель диалогизма в рамках эстетики и поэтики художественного творчества на фоне рецепции диалога как тематической сферы; 3) необходимостью осмыслить установки диалогической поэтики в соотношении с классическим и неклассическим этапами литературной истории; 4) особенным вниманием современной литературной теории к проблемам документализма в литературе, необходимостью поиска критериев интерпретации нефикциональных текстов.

В качестве материала диссертационного исследования выступают такие многослойные художественно-документальные явления, как «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского, «Опавшие листья» В. В. Розанова и дневники М. М. Пришвина. Выбор этих произведений обусловлен не жанровой однородностью, в жанровом смысле это тексты совершенно различного порядка и состава, но сходной субъектной организацией, сходной авторской архитектоникой

при всех различиях поэтики. Собственно, в общей истории литературы имена Достоевского, Розанова и Пришвина всегда представлялись взаимосвязанными в некую преемственную линию. Это связано не только с содержательно-тематической общностью и не только с авторским комментарием к генезису собственной дневниковой прозы от «Дневника писателя» у Розанова и Пришвина, но и с литературоведческой интуицией, объединяющей дневниковые тексты всех троих авторов как литературные феномены со схожей авторской установкой.

Цель диссертационного исследования заключается в выявлении особенностей функционирования диалогической эстетики и поэтики в дневниковом повествовании на материале «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского, дневниковой прозы В. В. Розанова, М. М. Пришвина.

Реализация данной цели предусматривает необходимость решения следующих **задач**:

1) провести системное и взаимообращенное описание основных идей философии диалога и эстетической концепции диалогизма, обнаруживая как общие, так и противоположные друг другу утверждения в обоих дискурсах, предложить пути преодоления теоретической и практической оппозиционности философии и эстетики диалога, их языковой, терминологической несогласованности;

2) рассмотреть взаимоотношения этики и эстетики диалога, прояснить этические возможности эстетической деятельности в проекции на особенности авторской активности в отношении фикциональных и нефикциональных произведений;

3) проанализировать особенности реализации диалогической поэтики в классической и неклассической парадигме словесного творчества, охарактеризовать особенности отношения автора к творимому миру в неклассическом повествовании;

4) исследовать эстетические возможности, в частности, вероятность и полноценность эстетической дистанции в документальных и публицистических текстах, в художественном целом дневниковой прозы;

5) проанализировать проблему завершения художественного целого в отношении к дневниковой прозе как «открытому тексту»;

б) выявить особенности субъектной организации и возможность художественной архитектоники в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского, прояснить взаимосвязь поэтики художественных произведений Ф. М. Достоевского с поэтикой его художественно-публицистического текста, охарактеризовать функции художественных произведений, входящих в целое «Дневника писателя», для возможного осуществления его эстетической архитектоники, проследить влияние документализма «Дневника писателя» на художественные тексты, входящие в его целое (на примере рассказов «Бобок», «Сон смешного человека», «Кроткая»);

7) проанализировать характерные черты диалогической поэтики и концептуальные эстетические установки в «Опавших листьях» В. В. Розанова.

8) охарактеризовать основные черты субъектной организации дневниковой прозы М. М. Пришвина.

Объектом диссертационного исследования является диалогическая поэтика и ее реализация в дневниковом повествовании.

Предмет исследования – особенности диалогической организации дневниковой прозы Ф. М. Достоевского, В. В. Розанова, М. М. Пришвина.

Научная новизна полученных результатов определяется тем, что в данной работе впервые системно интерпретируются возможности эстетической архитектоники в дневниковом повествовании, в тексте, гораздо более чем завершенное художественное произведение, погруженном в контекст непосредственной действительности, с ее индивидуальными и всеобщими установками познания, этики, прагматики и т. д. Вследствие этого:

- конкретизируется понятие эстетической вневходимости и актуальность его для фактуального текста;

- проясняются этические установки авторской активности в случае дневникового повествования, подразумевающего индивидуализацию и более

выраженную субъективность авторских интенций; этика авторской активности интерпретируется как жертвенный акт;

- выявляются эстетические возможности художественно-документального текста не только в сфере использования художественных средств и технических приемов, жанрового синтеза, стилистических возможностей, образности, но в существе эстетической организации целого;

- в итоге целостного анализа конкретных произведений дневниковой прозы выявлены черты поэтики, воплощающие диалогическую архитектуру дневникового повествования.

Теоретическая значимость работы заключается в прояснении функционирования понятий диалог, диалогическая эстетика, диалогическая поэтика в рамках словесного творчества в его диахроническом движении; в работе предложена теоретическая аргументация этического потенциала эстетической деятельности, предложен новый подход к интерпретации документально-художественных текстов, пограничных между публицистикой и художественной литературой жанров.

Практическая значимость полученных результатов диссертационного исследования. Содержание данной работы, общие выводы и анализ конкретных произведений могут быть использованы в системе высшего образования гуманитарных специальностей, прежде всего, филологических: при написании курсовых и бакалаврских работ, магистерских диссертаций; при составлении учебных и методических пособий, монографий по теории и истории литературы; при разработке учебных программ основных филологических дисциплин, спецкурсов по диалогической поэтике, семинаров, посвященных теоретическому освоению темы «литература и документ». Представленный анализ конкретных произведений может быть использован для интерпретации данных текстов на уроках внеклассного чтения в общеобразовательной школе, в соответствующих направлениях работы Малой Академии Наук.

Теоретико-методологической основой диссертации являются фундаментальные и актуальные исследования идейного спектра философии

диалога (Л. В. Абросимовой, И. С. Вдовиной, Л. Д. Владычекно, П. С. Гуревича, Г. В. Дьяконова, И. В. Зиновьева, М. Кагана, Е. А. Костровой, Р. В. Котенко, Т. П. Лифинцевой, В. А. Малахова, К. Пигрова, Г. С. Померанца, А. В. Ямпольской и других); базовые исследования диалогической эстетики и поэтики М. М. Бахтина, Б. О. Кормана, а также комментарии к ним и новейшие исследования (В. С. Библера, Н. К. Бонецкой, С. Г. Бочарова, М. Л. Гаспарова, Г. Д. Гачева, М. М. Гиршмана, Л. А. Гоготишвили, К. Г. Исупова, К. Кларк, В. В. Кожина, Ю. Кристевой, В. Л. Махлина, О. Е. Оссовского, Н. М. Перлиной, Н. Д. Тмарченко, Ц. Тодорова, К. Томсона, В. Н. Топорова, В. В. Федорова, М. Холквиста, К. Эмерсон, материалы литературоведческого периодического издания «Диалог. Карнавал. Хронотоп» и т. д.); исследования в области функционирования сакрального в культуре и литературном дискурсе (Д. Агамбена, Р. Жирара, С. Н. Зенкина, Р. Кайуа, М. Мосса, М. Н. Эпштейна и других); исследования, посвященные соотношению классической и неклассической эстетики, историческим изменениям категорий поэтики (С. С. Аверинцева, В. В. Бычкова, Ю. В. Доманского, А. А. Кораблева, С. И. Кормилова, В. М. Марковича, А. В. Михайлова, Ю. Н. Тынянова); исследования дневниковой прозы и типологически близких документальных произведений (Н. А. Богомолова, Ю. В. Булдаковой, Л. Я. Гинзбург, О. Г. Егорова, Е. М. Криволаповой, Е. Г. Местергази, М. Ю. Михеева, М. Г. Чулюкиной); работы, посвященные анализу «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского, дневниковой прозы М. М. Пришвина и В. В. Розанова (Е. А. Акелькиной, И. Л. Волгина, Д. В. Гришина, В. Н. Захарова, Т. Н. Захаровой, Р. Н. Поддубной, В. В. Щуровой; А. Н. Варламова, Н. Ю. Донченко, А. М. Колядиной; Н. А. Кашиной, О. В. Кузнецовой, В. В. Медведевой-Гнатко, А. Н. Николюкина, В. Г. Полюшиной, С. Р. Федякина и многих других).

Методология и методы исследования базируются на актуальном для Донецкой филологической школы подходе к произведению как к явлению онтологическому, художественный текст в литературоведении В. В. Федорова, М. М. Гиршмана, А. А. Кораблева может быть понят как проявление бытия как

такового. Поэтому самой общей методологической установкой диссертационного исследования становится установка целостного анализа, интегрирующего различные оперативные методы в качестве инструментария для достижения многоаспектной интерпретации художественного целого. Здесь важно подчеркнуть приоритет именно интерпретативного, а не аналитического подхода, которые представитель структуралистской теории Поль де Ман различает в качестве различных методологических процедур, первая из которых направлена на смысл, а вторая на технические условия, в которых смысл конституируется [162]. М. Эпштейн вносит уточнение, что в анализе исследователь берет из текста то, что находится в наличии, при интерпретации исследователь исходит из внеположенного тексту смысла, проецируя его на наличное [270]. Поскольку и тот и другой подход являются не только допустимыми, но и результативно равноправными, в диссертационном исследовании в определенной мере представлены оба. В качестве инструментальных методов были использованы: сравнительно-исторический метод для анализа соотношения различных диалогических концепций, анализа функционирования диалогии в классической и неклассической эстетике; культурно-исторический для интерпретации концепта жертвы в истории культур и в проекции на словесное творчество; сравнительно-типологический и историко-генетический методы для анализа типологий и генезиса дневниковой прозы; системно-субъектный метод (Б. О. Корман) для анализа субъектной организации произведений.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Диалогические отношения в словесном художественном произведении реализуются не в рамках коммуникативной модели «общения» автора и героя, автора и читателя, но в событии онтологического исключения автора, некоего конкретного Я по отношению к Ты, позволяющего осознать Ты как эстетическую доминанту. Это эстетическое событие составляет сущность диалога в его философском описании, что позволяет найти общий смысл всех содержательных разночтений внутри философской традиции диалогизма.

2. Таким образом, эстетическое событие приобретает мощную этическую ориентированность. *Эстетическая вненаходимость – это понятие, относящееся не к формирующемуся художественному бытию, но к бытию как таковому.* Эстетическая вненаходимость – это непосредственное, буквальное, добровольное исключение субъектом себя в эстетической деятельности из связей и законов фактической действительности. Эстетический объект – это форма видения наличного бытия, обеспеченная осуществившейся вненаходимостью субъекта, в которой он является существующим и несуществующим одновременно. Проще говоря, эстетическая деятельность – это инициация смерти. Таким образом, понятие эстетической вненаходимости сливается с предлагаемым в исследовании понятием «*эстетическая вненаходимость*».

3. Это позволяет интерпретировать *эстетическую деятельность как жертвенный акт.* Оказываясь за границей бытия, автор жертвует (вплоть до жертвы своей телесностью, в пределе), и это позволяет отнести к эстетической деятельности этический критерий особого рода.

4. Феномен неклассической поэтики иллюстрирует и процесс распада классической художественной формы, и создание собственной неклассической с ее собственной созидательной энергией. Деструкция цельности вымысла, имеющая место в неклассической поэтике, ведет за собой повышение эстетического авторитета документальных форм, при этом вненаходимость автора как необходимое условие эстетики не остается в прошлом классики, но обретает новые имманентные характеристики, позволяющие относить их к невымышленному материалу. Таким образом, *функции эстетической дистанции может выполнять память, историческая ретроспектива.*

5. Эстетическая состоятельность дневникового текста, помимо всех композиционно-технических моментов поэтики, также зависит от возможности и полноценности авторской вненаходимости, как и в случае художественного произведения. В случае дневниковой прозы возможность занять по отношению к описываемому миру внежизненную позицию подразумевает буквальность последней, то есть *внеположенность автора своему собственному бытию.*

б. Эстетическое завершение как необходимый момент художественности по отношению к дневниковой прозе не может быть понято как завершение сюжетно-композиционное, поскольку в основе текста лежит конкретно-жизненный, чаще всего, автобиографический материал, и текст можно назвать «открытым». Однако граница, отделяющая автора от его собственного бытия, полагает возможность художественного завершения, которое понимается *не как результат творческого процесса, но как характер отношения автора к описываемому миру. Завершение происходит в каждом моменте творческой деятельности.*

Личный вклад соискателя заключается в прояснении особенностей функционирования диалогической поэтики в неклассической художественности, а именно в дневниковой прозе. Результаты исследования отражены в опубликованных научных статьях и тезисах. Идеи и разработки соавторов в диссертационном исследовании не использовались. **Достоверность исследования** обеспечивается использованием адекватных методов классического и современного литературоведения, а также выбором наиболее репрезентативного материала.

Апробация результатов исследования осуществлялась в ходе их обсуждения на конференциях разного уровня: на Международной научной конференции «Актуальные проблемы филологии» (Донецк, 2015, 2016); на Международной научной конференции «Донецкая словесность: тексты и контексты» (Донецк, 2016); на региональной научно-практической конференции «Достоевский и современность» (Донецк, 2016); на Международной научно-практической конференции «Филология XXI век»: концептуальная конференция молодых ученых (Донецк, 2010, 2013); на Международной научной конференции «Донецкая филологическая школа: итоги и перспективы» (Донецк, 2006); на Международной научно-практической конференции «Диалог с Бахтиным» (ЮФУ, Ростов-на-Дону, 2015); на XIX Международной научной конференции «Язык и культура» имени профессора Сергея Бураго (Киев, 2010); на Международном аспирантском семинаре по истории и теории литературы «Жанр,

метод, стиль в произведениях мировой литературы. Особенности художественной коммуникации» (Донецк, 2017).

Основные положения, содержание и выводы диссертации отражены в 9 публикациях автора, 3 из которых напечатаны в рецензируемых изданиях, входящих в перечень ВАК Донецкой Народной Республики.

ГЛАВА 1. ФИЛОСОФИЯ ДИАЛОГА, ЕЕ ЭТИЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

1.1. Философия диалога: онтология и гносеология

Философия диалога несомненно приобретает сегодня статус целостной и теоретически определённой традиции гуманитарного мышления, история которой приближается к столетнему юбилею. Однако в пространстве масштабной философской, культурологической, теоретико-литературной, социологической рецепции этих идей становится очевидной по-прежнему напряжённая проблематичность самой постановки вопроса о содержании и объёме понятий диалог и диалогичность. В современном социокультурном поле понятие «диалог» приобретает широкую и многоаспектную популярность. Спектр употребления этого базового термина в интеллектуальной деятельности чрезвычайно широк и колеблется от наименования особого режима бытия до обозначения коммуникативных стратегий современной культуры и механизмов снятия политического и социального напряжения. В ситуации такого разнообразия (а также и некоторой популяризации понятия, когда диалог стал значить все, а значит, ничего определённого) возникает необходимость возврата к исходному пониманию явления диалога философами-диалогистами, конкретизации тех фундаментальных условий, в которых диалог осуществляется как событие. В частности, именно эта перманентная необходимость ревизии понятия и его несомненная актуальность в мире неослабевающей конфронтации культурных, религиозных и философских традиций, при невозможности найти для них какой-либо общий содержательный коэффициент, объясняют устойчивый рост интереса к наследию диалогистов у отечественных и зарубежных исследователей. И если обращение к творчеству М. Бубера, Э. Левинаса, Ф. Розенцвейга, О. Розенштока-Хюсси, Г. Марселя, Ф. Эбнера в западной философии и теории литературы имеет уже 80-летнюю историю, эта тема широко раскрывается, начиная с 50-х годов XX века и вплоть до текущего момента, в не переведенных на русский язык работах таких исследователей, как М. Тойниссен, Дж. Гаттман, Б. Каспер, Р. Джиббс, то

советская наука получает широкий доступ к текстам диалогистов только к 80-м годам XX века. Критический анализ диалогических идей можно найти в работах В. Б. Куликова и Г. Л. Баканурского [150; 9], датируемых 1970-1980-ми годами, однако настоящее, разноплановое освоение этой плодотворной философской парадигмы происходит позднее в фундаментальных философских, культурологических и литературоведческих исследованиях таких ученых, как В. Л. Махлин, Т. П. Лифинцева, Л. В. Абросимова, И. В. Зиновьев, Е. А. Кострова, А. В. Ямпольская, И. С. Вдовина и другие [167; 156; 2; 117; 145; 275; 48].

Однако можно с уверенностью констатировать тот особенно значимый для нашего исследования факт, что в отечественной философско-гуманитарной мысли диалогическая традиция не прерывалась именно благодаря своей философско-эстетической, филологической и теоретико-литературной модификации в беспрецедентном по своей внутренней разновекторной концентрированности наследии М.М. Бахтина. Ряд исследователей, среди которых В. С. Библер, В. Л. Махлин, М. М. Гиршман, Н. М. Перлина [24; 168; 67; 192], проводят в своих работах последовательную взаимную ориентацию основ философии диалога и центральных положений эстетической и поэтической теории Бахтина, и одним из наиболее мощных течений современной теоретико-литературной мысли становится парадигма «филологии диалога».

Тем не менее, на пути взаимодействия философского и филологического контекстов диалогизма возникает целый ряд проблемных моментов, которые, на наш взгляд, далеки от своего разрешения и становятся одним из предметов нашего исследования. Это, прежде всего, констатация факта рецептивного остракизма по отношению к эстетическим теориям любого толка и дистанцирования от эстетизма как отрицательного явления в работах практически всех диалогистов, в частности, М. Бубера и Э. Левинаса. Таким образом, задачами данной главы будут системное и взаимообращенное описание основных диалогических идей М. Бубера и Э. Левинаса и эстетической концепции М. Бахтина, поиск путей выхода из непримиримой оппозиции подлинности события и вымышленности, «фиктивности» эстетического мира,

результативности этического отношения и практической бесплодности эстетического опыта, поиск перспектив взаимодействия языка философии и филологии в контексте диалогической проблематики.

Начало XX века ознаменовано глобальной сменой философско-гуманитарной парадигмы, и охарактеризовать ее можно, прежде всего, от противного, как масштабную оппозицию совершенно разных философских течений по отношению к классической метафизике и гегелевской диалектике. Базовые, естественные векторы человеческого мышления – мир, Бог, человек – нуждаются, согласно этой новой ментальности, в очищении от чрезмерной ангажированности их спекулятивными системами классической философии Нового времени. Такое обновление, новое начало философии, требующее от мышления новой глубинной досократовской монолитности и постановки вопросов с нуля, стало следствием тотальной неудовлетворенности искусственной мерой, сконструированной позитивистской рамкой, в которую насильственно встраивают картину мироздания, подрезая не помещающиеся внутрь края. Философ должен спуститься на землю, оглянуться вокруг себя и всмотреться в то, что предстает перед ним в своей тотальности – а это мир вещей, человек в своей «другости» и телесности, язык, пространство и время. Все эти феномены становятся ключевыми для «вопрошающего мышления» (мышления, которое отказывается созидать само себя из себя же), и особенно характерно, что проблема Абсолютного и его атрибутов имманентна им всем. Сказанное нельзя воспринимать, как отказ от всякого рода рациональности в пользу чувственности или, к примеру, интуиции, это новая работа разума, когда он не используется как инструмент для добычи и обработки истины, но должен выработать собой форму для приятия «несокрытости истины» (М. Хайдеггер). Л. Шестов в своей работе, посвященной М. Буберу, так говорит о поиске нового языка философии: «Задача почти невыполнимая: как можем мы, до мозга костей проникнутые убеждением, что истина может жить только в отчетливых и ясных суждениях, выразить на нашем, сформировавшемся согласно этому убеждению языке, то, что видели и слышали люди, еще не утратившие способности соприкасаться с тайной» [260;

с. 542]. Подобный поиск языка включает в себя и поиск действительно обновленного и естественного понятийного аппарата, и поиск новых методологий мышления, когда ни позитивистская, ни трансцендентальная логика всецело не удовлетворяют этим требованиям, поиск в каждом конкретном философском дискурсе той тематической доминанты, которая могла бы стать центром, магнитом, притягивающим все элементы бытия и философской рефлексии о нем.

В отношении этого проблемного центра феноменология Э. Гуссерля становится наиболее приближенной к кантовскому трансцендентальному идеализму, именно она становится наследницей ставшей после Канта классической постановки вопроса о бытии и сознании: «как мыслится бытие?». Посредством процедуры редукции Э. Гуссерль приходит к представлению о сознании, как о чистой интенциональности, то есть о том, что вовсе не существовало бы вне феноменов, наполняющих его [78]. Таким образом, будучи преемницей классической проблематики, феноменология Гуссерля объединяет трансцендентное и сферу опыта, преодолевает неразрешенную оппозицию сознания и вещи в себе, вырабатывает понятие трансцендентальной субъективности, и в итоге за призывом «к самим вещам!» отчетливо просматриваются и антропологические коннотации «назад к человеку». Однако Гуссерль все же остается в контексте умозрительной, концептуальной классической философии, и, в отличие от своего предшественника и во многом учителя, М. Хайдеггер продвигается дальше в опыте ориентации философии в поле наличного «присутствующего» бытия. По сути, философия Хайдеггера – это опыт построения феноменологии в контексте истории, в ее синхроническом и диахроническом аспекте.

Таким образом, мы подошли к выводу о том, что поиск некой живой не статичной системы, способной репрезентировать бытие не как спекулятивное построение, но как осуществляющееся событие характерен для философии начала XX века в ее целом. С другой стороны, для нее характерно обращение к человеку и его характеристикам, наименее поддающимся абстрагированию – это телесность и связанная с ней фактичность смерти (одна из центральных тем

диалогизма Ф. Розенцвейга [216]), это способность и стремление к этическому поступку, способность к общению и со-бытию с другими. Все эти темы становятся осевыми для философии диалога в лице, прежде всего, таких ее представителей, как Мартин Бубер и Эммануэль Левинас.

В философском творчестве Мартина Бубера (1878–1965) наиболее полно отразилось то, что мы называем диалогической философией, наиболее полно потому, что диалог для него стал точкой пересечения всех линий перспективы, всех классических философских дисциплин. В области гносеологии (теории познания) ключевой оказалась критика привычного для классической философии модели «субъект – объект». Бубер говорит о том, что такое отношение является естественным для научного познания, однако оно не является истинным. Подлинное знание о мире и вместе с тем подлинное бытие познающего субъекта обеспечивает отношение к миру как к субъекту – «другому».

При этом диалог может быть понят либо как некий общий ориентир взаимодействия, определяющего бытие Я и Другого, либо как прагматичный диалог, когда факт взаимодействия может быть пересмотрен в зависимости от своего итога, что добавляет ему черты телеологичности и диалектичности. В этом случае онтологический пласт общения становится периферийным, а теоретико-информативный – базовым. Кроме этого, следует разграничить диалог формальный, то есть диалог, как логическую форму, и диалог феноменологический, предмет рассматриваемого философского направления. Логический диалог строится в сфере общезначимого, понимание здесь гарантируется встраиванием в парадигму общих означаемых, что, несомненно, чревато невостребованностью индивидуального. Феноменологический диалог происходит между персональными целостностями, субъектами, сохраняющими свои личные черты; эта индивидуализация становится здесь ключевой, контекст диалога второстепенным. Для осуществления такого диалога сохранение субъектности его участников остается совершенной необходимостью, а объектное отношение к диалогическому «другому» совершенно недопустимым.

Бубер утверждает, что объективация познаваемого стала изначальной деформацией, определившей путь классической теории познания, и связывает это смещение с ориентацией древнегреческой философии и культуры на созерцание истины, в отличие от древнееврейской традиции, основой которой становится слушание голоса живого Бога. Так грек становится «мыслителем», еврей – «верующим», то есть вступающим в деятельный живой разговор. Таким образом, гносеологическая проблематика возвращается у Бубера к своим онтологическим основаниям: «Если первоначальной целью Бубера было бросить вызов существующим формам мышления и взаимоотношений и разбудить читателей для альтернативного мироощущения, то конечной его целью было изменение способа мышления с тем, чтобы изменить способ бытия» [156;с. 8].

В непосредственной связи с данными положениями переосмысливается Бубером еще одна традиционная проблема философского мышления – проблема субъекта. П. С. Гуревич в своей работе «Экзистенциализм Бубера» так проясняет сущность постановки философом этой проблемы: «Философия в целом есть постижение человеком себя самого и окружающего мира. Кто такой «Я»? Многие мыслители убеждены в том, что человек способен раскрыть тайну собственного бытия путем предельной обособленности от других. Ход размышлений Бубера принципиально противоположен. По его мнению, я ничего не могу сказать о себе, не соотнеся себя с «другим» [77; с. 372]. Основной идеей книги «Я и Ты» (1923г.) – программного исследования Бубера – является стремление отыскать третий путь между неосуществленным идеалом объективизма, который приводит рефлексивное познание человека к заблуждению, и концентрацией на тайне собственной индивидуальности, грозящей солипсизмом. В качестве исходной точки Бубер избирает ситуацию, по его мнению, наиболее фундаментальную – феномен сосуществования Я с другой личностью, и последовательно переосмысливает понятие субъекта так, что последний не является больше самостоятельной единицей, но составной частью одного из основных модусов существования: «Я – Ты» и «Я – Оно». Разграничение двух сфер: «Я – Это» («Я – Оно»), где осуществляется вещное отношение человека к миру, и «Я – Ты», где

реализуется бытие, – явилось той ступенью, которая позволила более детально определить предмет философии диалога. Основная идея Бубера заключается в том, что Я является не субстанцией, а связью, отношением с Ты. Отношения между Я и Ты рассматриваются не как субъективное событие, так как Я не представляет Ты, но встречает его [39].

Логика диалога формируется, прежде всего, как целостный ответ на кризисные сферы бытия, как в синхроническом, так и в диахроническом планах. В связи с этим М. М. Гиршман отмечает, что «проблема диалога внутренне связана с вопросом о единстве творца и многообразии творения, о единстве Бога и множественности мира» [67; с. 141]. Такой подход становится особенно острым в виду оппозиции трансцендентности и имманентности Бога миру, когда третьего «еще» или «уже» не дано. И в этом моменте мы встречаем глубинное сходство диалогических концепций М. Бубера и М. Бахтина, так как антропологическая проблематика в работах последнего также была принципиально ориентирована на дихотомию и взаимосвязь единственности каждого индивидуального бытия и принадлежности его какому-то глобальному целому (науки, культуры, большого социального или биологического мира).

Критика отдельных положений концепции Бубера была направлена, в частности, на факт раздвоения мира, но Бубер, подтверждая антропологическую центрированность своей мысли, отвечал, что мир двоится в соответствии с двойственностью подхода к нему человека. Также объектом критики становится чрезмерная негация мира «Оно», отвергая который, мы отвергаем мир культуры и всего созданного человеком. В ответ философ утверждает, что мир «Оно» является нашим привычным миром, и мы не можем каждую минуту нашего существования находиться вне его, так как отношение «Я – Ты» обладает качествами исключительного, но необходимого опыта: «Человек не может жить без «Оно». Но тот, кто знает только мир «Оно» – не человек» [39; с. 21].

Отношение «Я – Ты» имеет три онтологических фундамента: «Есть три сферы, в которых возникает мир отношений. Первая: жизнь с природой. Здесь отношение – доречевое. Вторая: жизнь с людьми. Здесь отношение очевидно и

принимает речевую форму. Третья: жизнь с духовными сущностями. Здесь отношение окутано облаком, но раскрывает себя – безмолвно, но порождает речь» [39; с. 34]. Все три сферы могут выступать как этапы единого осуществления отношения «Я – Ты», и особенно важно здесь подчеркнуть параллель с созданием художественного целого, которое в своём динамическом развёртывании также проходит этапы доречевого (интуитивное предвосхищение), речевого (текст) и сверхречевого (когда автор, по выражению Бахтина, «облекается в молчание» [20; с. 644]) явления.

Первая сфера реализации отношения «Я – Ты», отношение между человеком и природой, человеком и стихийным миром, характеризуется синкретичностью взаимосвязи, природным взаимопротеканием Я и Ты, захваченного интуицией и «зовом» человека и нерасчлененного дообразного первичного мира. Это отношение содержит в себе еще не реализовавшуюся жажду выражения и ясности, это «доречевое пульсирование во тьме», «раскаленная тьма хаоса» [39; с. 54], отношение, подобное нераздельности и неслиянности матери и плода в ее чреве, всегда заключающее в себе потенцию разрыва и ее неизменные драматические коннотации. Эти положения концепции Бубера также подвергались критике (например, со стороны Г. Марселя [49]) в связи с тем, что описываемое отношение скорее можно определить как «праединство», а не вид «отношения». В ответ на эту критику Бубер в 1955 году пишет статью «Прадистанция и отношение», в которой проясняются некоторые акценты его мышления. Прадистанцирование становится изначальным процессом, предшествующим возникновению и личности, и диалога между Я и Ты – так формируется аксиологическая самостоятельность понятия «между».

Нужно подчеркнуть, что в отличие от процесса познания, процесс отношения не является инициированной человеком прагматичной активностью, отношение – всегда дар, а дар, по определению, является чем-то естественным и непринужденным. Препятствием же встречи становится объективация мира вещей и утилитаризм подхода к нему как выработанный навык: «Наша наука заверяет нас: будь спокоен, все происходит так, как должно происходить, на тебя

ничего не направлено, тебя не имеют в виду, это – мир. Ты можешь воспринимать его как хочешь, но что бы ты ни предпринял, это исходит только от тебя, от тебя ничего не требуют, к тебе не обращаются, все тихо» [37; с. 102]. Так убежденная критика теоретичности мира, теоретичности «контекстов» существования человека становится общей онтологической и антропологической платформой, на которой развиваются идеи диалогизма как М. Бубера, так и М. Бахтина.

Именно в этом тематическом поле необходимости «укоренить человека в бытии», изъять его из множества абстрактных целых, внутри которых он является лишь элементом системы, и вернуть миру поступка, именно в этом поле необходимости находим наиболее сходных моментов в концепциях названных представителей философии и филологии диалога (в отличие от, например, Э. Левинаса, последовательно отвергавшего идею обязательной онтологической укрепленности участников события диалога).

В сфере отношений «Я – Ты», «человек – человек», конкретная, бытийная репрезентация личности особенно важна: «для того, чтобы идти навстречу другому, надо иметь отправную точку, быть у себя» [37; с. 110]. Принципиальность внутреннего требования «не-алиби в бытии» в равной степени актуальна и для Бахтина, пережившего потрясение слома истории, и для Бубера, ответственно воспринявшего опыт вины за самоубийство студента, которому мыслитель в роковой момент не уделил должного внимания. Ответом на этот опыт стало принципиальное неприятие Бубером ситуационно не обусловленной духовности: «С тех пор я отказался от такой «религиозности», которая есть лишь исключение, изымание, выход из повседневности, экстаз – или она отказалась от меня. Теперь у меня есть только повседневность, из которой я никогда не выхожу» [37; с. 104].

Так становится очевидным, что единство мысли Бубера имеет четкую антропологическую ориентированность, не в смысле человека как «меры всех вещей», но в смысле человеческого бытия, как единственного, на что может опереться отвлеченная мысль. Этот тезис подтверждает и В. Б. Куликов, когда

отмечает, что для Бубера антропология Канта «ведет речь обо всем, что касается человека, только не о самом человеке» [150; с. 143].

Но при всей описанной выше онтологической обусловленности отношения «Я – Ты», его сущностной чертой является беспрецедентная исключительность явления Ты, изымающая это явление из пространственно-временной и причинно-следственной сетки бытия. Т. П. Лифинцева подробно исследует проблему времени и пространства в философии диалога Бубера и заключает, что в процессе осмысления всех типов времени – настоящего, прошлого и будущего – особую значимость для Бубера приобретает настоящее, момент присутствия и длительности, способный вместить мир «Я – Ты»: «Настоящее не мимолетно, не преходяще: оно присутствует и длится. Объект же не есть длительность, он есть застой и прекращение, оцепенелость и оторванность, отсутствие отношения и бытия в настоящем» [39; с. 63]. Лифинцева связывает эти предпочтения с воспринятой Бубером традицией мысли Блаженного Августина, объясняющей нелогичную реальность настоящего присутствием в нем вечности как одного из атрибутов Бога, а также концепцией длительности А. Бергсона [156]. Кроме того, прошлое для Бубера неразрывно связано с темой причинности, тогда как он полагает отношение «Я – Ты» свободным от причинно-следственных связей: «Как только небо Ты открывается над моей головой, цепи каузальности падают к моим ногам» [39; с. 59].

Своя специфика в отношении «Я – Ты» существует не только для физического времени и каузальности, но и для материального пространства. Пространством, реализующим отношение «Я – Ты» становится «узкая кромка бытия-между» [39]. Это та самая «граница» с ее продуктивным фактором, в которой внутреннего пространства нет вовсе и о которой говорит Бахтин и в отношении дефиниций культуры, и в отношении человека как участника со-бытия: «У человека нет внутренней суверенной территории, он весь и всегда на границе» [13; с. 344]. Узость этой границы идентична ее сверхпространственности, так как она открывает бесконечные измерения человеческого бытия. «Будучи нелокализованным в пространственно-временной сети мира, Ты становится

«всегда-и-езде-бытийным» [96] – отмечает Г. В. Дьяконов в статье «Психологическая онтология отношения и обращения в диалогике М. Бубера».

Еще одним специфическим атрибутом исключительности Ты становится в концепции Бубера противопоставленность субъектов диалога. Не смотря на привычную связь понятия диалога с понятиями взаимодействия, единения, поиска совпадений, философ настойчиво апеллирует к ситуации противостояния Я и Ты, способной обеспечить подлинное предстояние, подлинную, зримую субъектность Ты, способной удержать событие диалога от всех видов бесконтрольной или механической ассимиляции начиная от психологического вчувствования и заканчивая теоретическими реестрами сходств и различий. Признание противостояния Ты здесь синонимично признанию действительности Ты, в том числе и абсолютного Ты – Бога, и различие подлинной религии от религиозной философии Бубер полагает, прежде всего, в черте различающей Бога как некоего концентрированного «содержания» внутри «контекстов божественного» и Бога как «противостоящей мне действительности», как «передо мной расположенного» [38; с. 12,13]. В этом пункте обнаруживается непосредственная параллель философско-эстетической концепции Бахтина, а именно сходные характеристики взаимоотношения «я – другой», на которые указывает Л. А. Гоготишвили: «М. М. Бахтин перелицовывает понимание оппозиционности как символа вражды, а любви как символа примирения и единения в зеркально обратное понимание оппозиционности как символа нравственной – и эстетической – любви, а слияния и единения – как символа имманентной, загнанной вовнутрь и этической, и эстетической, и жизненной вражды» [71; с. 368]. С этой точки зрения эстетическая дистанция, сущность которой раскрывает Бахтин, также несет в себе черты этой благой оппозиционности, позволяющей проявить отношение, которое литературовед называет «принципиальным», то есть то константное (но не косное) отношение, которое позволяет поступающему мышлению выйти из своей континуальной произвольности, из жесткой причинности и одновременно случайности своих посылов. Эта константа поступающего Я отражается и в диалогике М. Бубера,

наделяя понятие «диалог» эпитетом «строгий»: «Что может столь сущностно превратить индивида в личность, если не строгий и светлый опыт диалога, который учит его безграничному содержанию границы» [37; с. 110].

Личность, взыскующая подлинного бытия, у Бубера, как и творческий субъект Бахтина, приобретают некую бытийную целостность всех своих проявлений. Здесь, если вспомнить одну из точнейших характеристик христианства, также открывается поле великого «и» (в противоположность «или»), когда и действительность познания, и действительность этического поступка, и действительность мира как непреходящей красоты причастны субъекту одновременно и субъект причастен им. Бубер отмечает, что субъект теоретического мышления также обладает некой внутренней тотальностью, однако это тотальность, интегрирующая все свойства субъекта мышлению так, что «в великом акте философствования даже и кончики пальцев мыслят – однако уже ничего не чувствуют» [38; с. 20]. Эстетическая деятельность исключает такого рода гипертрофию, но создает при этом среду такого бытийного напряжения, в которой не только «язык нужен поэту весь», но нужен и весь поэт.

Та же доминирующая мысль о несостоятельности теоретических контекстов для описания бытия свойственна и подходу Бубера к третьей онтологической сфере реализации диалога – сфере отношений человека и Бога. Для диалогиста чрезвычайно важна максима, вдохновенно сформулированная Паскалем в нескольких строках под заглавием «Огонь» (1654г.): «Бог Авраама, Бог Исаака, Бог Иакова – не Бог философов и ученых» [231; с. 209-210]. То есть любое философское построение Абсолюта не способно приблизиться к «живому Богу», так как даже самая совершенная, но необходимо механистичная система не может внутри себя родить орган слуха и голоса, чтобы вступить в общение с абсолютным, это общение и есть вера. Для Бубера ключевыми векторами, вратами входа в это общение становятся два бытийных опыта – Иова и Авраама. История Иова осуществляет собой смысл того, что называют «страхом Божиим», некоторой необходимой инициации, заключающейся в глубинном приятии, рождении внутри человека понимания, что доступная нам прямая проявлений

Бога как блага, справедливости, правды не имеет видимой границы и продолжается сквозь все пределы очевидных атрибутов, проявляя абсолютную свободу Бога и абсолютную тайну. Это ветхозаветное предание описывает ситуацию, в которой создается фундамент не познания Бога, как суммы наших представлений о Нем (и исповедания этих представлений), а деятельного отношения к Богу и ближнему перед лицом Бога. Основанием для этого становится вход в непредсказуемое пространство буднего дня, освященного этой своей негарантированностью. Такое мироощущение, в котором «поглощается таинственным все, что казалось надежным» [38; с. 15], особенно близко философским интуициям XX века и, собственно, Буберу, писавшему о себе: «Я не цадик, я не уверен в Боге; скорее – человек, чувствующий себя в опасности перед Богом, человек, вновь и вновь борющийся за Божий свет; вновь и вновь проваливающийся в Божьи бездны» [см. 198; с. 7]. Важнейшая библейская коллизия жертвоприношения Авраама стала отправной точкой проблематизации философской этической мысли, начиная с Кьеркегора. Проблема этического поступка и регламентации этики приобретает свою подлинную обновленную сущность в истории, когда поступок теряет свою готовую обусловленность нормой и вынужден стать единственно возможным и существенным, как плоть и кровь, ответом на «зов» и «вызов».

Как видим, центральным посылом Бубера здесь становится требование с полной ответственностью воспринять Бога как Другого, Иного, то есть освободить ипостась божественного от человеческого духа Бога философов. Еще более чем действительность познания, действительность веры нуждается в очищении от овнешнения и теоретичности, которая для Бубера во многом концентрируется в элементах культа: «Религия, чем она действительнее, тем в большей степени означает преодоление самой себя: она желает прекратить быть «религией» в специальном смысле – и стать самой жизнью» [38; с. 14]. Бубером осознается угроза потери границ и ориентиров вместе с отказом религии от всего специфического, но именно эта открытость подлинной динамике позволяет видеть в «религии как риске» – «питающую систему артерий», а «религии, верующей в

религию» – «венозную кровь, останавливающуюся в своем движении» [37; с. 108]. Во всем этом отчасти ощущается парадигма протестантской религиозности (на что указывает Г. Л. Баканурский в статье «Религиозно-философская концепция М. Бубера» [9]) с ее пафосом возврата к первоначальному источнику Писания, свободных и плюральных его трактовок (в позднем протестантизме) и отказу от догматичности Предания, в том числе и обрядовой. Однако подобный отказ в протестантизме все же сохраняет и даже приумножает специфичность веры и верующих, что выражается, например, в строгой внутренней изолированности общины, и здесь возникает принципиальная разница с подходом Бубера, стремившегося сохранить принадлежность единому полю бытия всех сфер деятельности и мысли человека, преодолеть любые искусственно выстроенные преграды. В этом же пункте ощущается и принципиальное сходство с философией поступка М. М. Бахтина, внутри которой императив ответственности означает именно способность выйти из любых «готовых форм» в испытующую действительность, включая крайнюю возможность, обращаясь к поэтической строке Я. Дягилевой, поменять «осточертевший обряд на смертоносный снаряд» [99, с. 195]. Бахтин говорит о ритуализме не только в отношении веры, но в отношении жизни как таковой: «Молчаливой предпосылкой ритуализма жизни является вовсе не смирение, а гордость. Нужно смириться до персональной участности и ответственности. Пытаясь понимать всю свою жизнь как скрытое представительство и каждый свой акт как ритуальный, мы становимся самозванцами» [15, с. 50].

Тем не менее, наряду с этим подлинным созвучием мысли обоих ученых проявляются и фундаментальные разграничения, связанные с различием конфессиональной опоры. Известен факт глубинного влияния мистики хасидов на формирование диалогической теологии Бубера. В соответствии с каббалистической мистикой искры божественного света, заключенные в материальную оболочку, стремятся освободиться и вернуться к своему божественному источнику, и совершается это посредством этического, духовного очищения тварной сущности. Очищение и освобождение предусматривает в

практической Каббале целый ряд сложных предписаний, и на фоне этого мистика хасидов выступает как гораздо более демократичная вариация, основанная на базовых и общепонятных этических нормах, актуальных не только для посвященного, но для всякого. Следует, однако, отметить, что это учение сохраняет некий нормативный кодекс во всей его строгости и полноте, а стало быть, свою специфичность отдельной сферы человеческой жизни. С пренебрежением к этой принципиальности закона и институциональности учения связана критика философской концепции Бубера Г. Шолемом, который назвал учение Бубера «религиозным анархизмом» [264].

В сущности же, буберовское «Я – Ты» глубоко укоренено в иудейской традиции, которую можно назвать «монотеистическим синкретизмом», то есть каждое событие подлинного диалога «Я – Ты» является частью целого диалога Бога и человека, Бога и народа. Более того, факт осуществления этого события всецело обусловлен его принадлежностью большому событию Завета, божественного беспредельного разговора. В свою очередь, религиозные коннотации диалогии Бахтина, на наш взгляд, связаны с глубинным христоцентризмом его мысли, а именно с имманентно присутствующим во всех концептах Бахтина мотивом жертвы. «Чем я должен быть для другого, тем Бог является для меня» [14; с. 133] – этот принцип отношения, сформулированный Бахтиным, подразумевает иной характер «диалогичности», осуществление которого невозможно вне *градации жертвенного поступка*. Разговор, общение как сущность мироздания подразумевает *равноправие* своих субъектов, именно поэтому Бубер осторожно и критически относится к любым элементам иерархии в диалоге, даже если они естественны, как в случае общения учителя и ученика, и именно это становится одной из причин неприятия эстетического как модели, неизменно подразумевающей определенную иерархичность. Проясняя сущность эстетической деятельности, Бахтин находит принцип, сохраняющий иерархичность и связанные с ней символы (в религиозных контекстах), но вскрывающий обновленное наполнение иерархии не как отношения доминирования, но как отношения жертвенного внеполагания Я конкретному Ты.

Диалогическая иерархия формируется как отнесенность субъектов разным полюсам бытия, о чем подробнее будем говорить в следующем разделе.

Итак, мы исследовали три онтологических сферы реализации диалога в концепции М. Бубера, обнаружили глубокие смысловые соответствия, знаковые различия философской и филологической редакций диалога в базовых основаниях мышления М. М. Бахтина. Что касается гносеологической проблематики, то в условиях описанного выше переворота, полагания нового способа субъект-субъектного познания мира, возникает ряд проблем, связанных с техническими возможностями описания такого рода познания, то есть с поиском нового языка философии, пригодного для описания диалога, как совершающегося онтологического события.

Эти новые регистры философского мышления требуют новых форм своего выражения. И здесь возникает противоречие, так как категориальный аппарат классической философии располагает к консервации ее статической части – понятий, и динамической – проблем. Для диалогистов же вопрос методологии – это, как правило, вопрос перехода от диалогизма к диалогу, «жизни диалога», и методологических возможностей ее описания. Отрицая парадигму любого теоретического философствования, М. Бубер говорит: «Я не строю башни, я возвожу мосты» [цит по: 156, с. 7], утверждает, что у него «нет учения». С одной стороны, обнаруживается ограниченность в этом смысле категориального аппарата философии, так или иначе научной системы мышления с необходимостью однозначных определений, такие философские определения как субъект, объект, гносеология, онтология, этика требуют этого однозначного определения внутри той или иной философской системы. С другой стороны, стремление философской мысли не ограничивать себя готовыми разделами философской научной системы, стремление оторваться от условности всех общепринятых, а иногда и любых новаторских категорий и определений представляются необходимостью, но ставят проблему демаркации научного/ненаучного знания, итак достаточно острую для философии как таковой, еще более категорично. Если философия Бубера стала «жизнью

диалога», то тем самым перестала быть в строгом смысле слова философией – в какой-то мере это справедливо, учитывая религиозные коннотации и гуманистический пафос его работ. Однако отправной точкой для мысли Бубера стала перестройка специфичной для гносеологии модели «субъект-объект», описание опыта субъект-субъектных отношений строится всегда на фоне привычной для философского мышления субъект-объектной парадигмы, отношение «Я – Ты», основные его характеристики, Бубер определяет преимущественно в противопоставлении к отношению «Я – Оно», то есть к классическим субъект-объектным взаимосвязям. Все это как бы прикрепляет мысль Бубера к традиции философских концепций, оставляет ее в области «измов» и делает непосредственный опыт диалогического отношения все же опосредованным этой системой мышления.

М. Бубер остро осознает необходимость поиска нового философского языка, поскольку «все, что угодно можно описывать спекулятивно, только не человеческое бытие» [156; с. 8]. Т. Лифинцева отмечает, что «...как и его предшественники Ницше и Кьеркегор, Бубер считал, что конвенциональные установки мышления и языка усугубляют отчуждение, одна из задач философии – критика языка» [156; с. 8]. Бубер отчетливо осознает, что в традиционных философских контекстах сложно избежать построения системы, а философия, понимаемая как обширный комментарий к человеческому опыту, требует выработки установок своего описания. Это чрезвычайно трудная задача, поскольку этот непосредственный жизненный опыт неуловим, зыбок, очень изменчив, и любые философские описания тонут в необозримом пространстве жизни, тем более те, которые сознательно отказываются от строгой научной категориальной опоры. Проблема языка, таким образом, приобретает у диалогистов ключевое значение.

Язык, его характеристики, атрибуты, закономерности, его внутреннее устройство и внешнее функционирование, становится еще одной фундаментальной темой новой философской парадигмы XX века. Для философии диалога это тем более актуально, что феноменология диалога сопряжена с его

непосредственной репрезентацией и соответственно соотносима с вербальной коммуникацией, а значит вопросами лингвистики и филологии как таковой. Мыслитель-диалогист О. Розеншток-Хюсси предлагает в качестве универсальной формы познания именно речевую архитектонику, которую он называет «грамматическим методом». По мнению О. Розенштока-Хюсси, мышление может реализоваться только как абстрактное речевое взаимодействие, оно всегда отвечает на высказывания, предшествующие ему, императивно звучащие вокруг в опыте каждого индивида. После эта речь обретает интериорный вектор, затем возникает речь, обращенная в социум, мыслитель называет ее повествовательной или траекторной, только после этого возможно объективное высказывание как итог пройденного речевого, когнитивного пути. Розеншток-Хюсси говорит о том, что классическая картезианская модель мышления не учитывает этой подводной части айсберга, потому что она не учитывает Другого в принципе [217]. Речь понимается диалогистом как онтологическая задача, неотъемлемая и принудительная одновременно, связанная с необходимостью становления личности в глазах Бога. В этой мысли О. Розенштоку-Хюсси близок другой философ-диалогист Ф. Эбнер, считавший акт создания человека Богом актом словесного обращения, таким образом, бытие понимается Эбнером как словесно-речевое становление, готовящее ответ Богу [267]. Итак, язык как универсальная структура и речь как общедоступная органика становятся в центре внимания диалогизма, находящегося в поиске инструментария для описания intersubjectного взаимодействия, как состоявшегося онтологического и гносеологического акта. В этом смысле, как нам кажется, чрезвычайно плодотворными оказываются возможности эстетики и близких ей дисциплин, так как они имеют дело с художественным произведением, неким, так или иначе, завершенным целым, являющим собой сердцевину человеческого опыта. Кроме того, конкретные законы построения этого целого, эстетическая система координат, в которой оно находится, благодатно ограничивают поле восприятия опыта, не навязывая при этом интерпретации какого-либо конкретного содержания, что невозможно при описательном подходе. Вероятно, с этим связан

выбор Бубером эстетизованных форм – эссе, притчи и элементов мифа – для изложения своих идей, которые, исходя из их наполнения, корректнее демонстрировать, чем объяснять.

Пытаясь в своих работах предьявить опыт диалога как таковой, Бубер обращается к области парадокса, считая его универсальной формой религиозной веры и творчества. Можно предположить, что с этим же поиском языка связана глубокая обращенность философских интуиций Бахтина к проблемам эстетического, в частности, с теми же мотивами, в сторону парадоксалиста Ф. М. Достоевского. Кроме того, философский язык Бахтина, категориальные и терминологические характеристики его этики и эстетики глубоко взаимосвязаны с русской философской традицией, о которой, как замечает исследователь К. П. Иваницов, можно сказать, что «вместо интеллектуальной систематизации взглядов и стремления к абстрактности она пыталась охватить целостно сложное бытие» [120; с 23]. А. Ф. Лосев в связи с этим подчеркивает, что западная традиция философствования была ориентирована на рационализм субъект-объектных отношений (в русле этой традиции осуществляет свою фундаментальную критику Бубер), а отечественная традиция – ориентирована на Логос (логизм) [158]. Этот глобальный ориентир на Слово объясняет и внимание Бахтина к формам эстетического, как к особым формам слова, и глубинную укорененность его терминологии в родном языке. Таким образом, формы эстетического и их осмысление позволяют в какой-то мере приблизиться к решению проблемы языка «несистемной» философии.

В стремлении решить задачу соотношения философского и филологического дискурсов диалогизма необходимо рассмотреть языковую концепцию М. М. Бахтина, его металингвистические идеи, а кроме того, особенности функционирования бахтинской терминологии.

Концепция языка, созданная М. М. Бахтиным, приобрела в истории бахтинистики особую важность не только как значимая часть его философской и литературоведческой системы, но, прежде всего, в качестве эксплицированной, «живой» методологии гуманитарного знания, определившей своеобразие

бахтинской мысли. Тема связанности языковых проблем и проблемы бахтинской методологии поднималась в работах многих отечественных ученых. Так в работах Л. А. Гоготишвили, в частности, в статье «Философия языка М. М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма» эта тема предельно заострена и поставлена во главу угла: «...монолог, диалог, полифония – это сегодня общезначимые культурологические символы и даже философские понятия с почти установившимся категориальным статусом. Однако естественной субстанцией, в которой зарождались и разворачивались эти бахтинские сюжеты, был, как известно, язык, причем язык сначала – как конкретная реальность культуры и лишь затем – как обобщенно философская категория. В дискуссиях же о Бахтине термин «язык» хотя и используется достаточно часто, но в основном либо в качестве некоего абстрактного символа, либо в качестве «чужого» для Бахтина общепhilosophического нейтрального термина» [70; с. 143].

С другой стороны, именно некоторая индифферентность к традиционному аналитическому аппарату литературоведения и лингвистики стала поводом для критического восприятия методологии Бахтина как методологии не исследовательски-филологической, а творчески-философской со стороны такого литературоведа как М. Л. Гаспаров [60]. Переосмысление понятия диалогизированного слова в качестве сугубо лингвистической категории ориентирует бахтинскую методологию как методологию постструктуралистскую и деконструктивистскую в трудах многих зарубежных и отечественных исследователей (Ю. Кристевой, М. Холквиста, Дж. Фитцджеральда, В. А. Миловидова [147; 253; 247; 175]). И вся эта амплитуда восприятий научной методологии М. М. Бахтина во многом определяется именно трактовкой языковой концепции ученого.

Особую значимость в такой постановке проблемы приобретает исследование истоков и принципов терминологии Бахтина, исследование непосредственно научного текста как «самоиллюстрированной философии языка с установкой на не прямое говорение» [70; с. 144]. Так Н. Д. Тмарченко в работе «Поэтика Бахтина и уроки бахтинологии» подчеркивает необходимость поиска

определенной эстетической и философской системы, а также системной поэтики, стоящей за разрозненными и очень индивидуальными терминами Бахтина [230].

Литературовед С. Н. Бройтман во многих работах, посвященных наследию Бахтина, также вплотную подходит к этой теме. Ученый подчеркивает особое восприятие Бахтиным термина как инструмента современной науки: «Определенность термина (и его устойчивость и однозначность) может быть только функциональной и только в системе. Где такой системы нет (в литературоведении), определенность и однозначность изолированного термина превращает его в тот лежащий камень, под который вода не течет, живая вода мысли» [16; с. 377]. Отсутствие «системы» в литературоведении С. Н. Бройтман объясняет необходимостью оперировать понятием качественно иного целого – целостностью – в случае гуманитарных дисциплин, «наук о духе». Эта целостность становится «системой *in actu*» [36; с. 7], диалогизированной, живой. Исходя из этого, исследователь намечает характерный вектор движения терминологического аппарата М. М. Бахтина от полюса значения слова, то есть «тех моментов высказывания, которые повторимы и тождественны себе во всех повторениях» [54; с. 318], к полюсу тематизма слова, когда «смысл целого высказывания включает в себя не только языковые формы, но и внесловесные моменты ситуации» [54; с. 317]. Эта ориентированность терминологии Бахтина мыслится как ориентированность на архаическое слово, которое «в сущности не имеет значения, оно все – тема» [54; с. 319]. Бахтин замечает: «Греческая мысль (философская и научная) не знала терминов с чужими корнями и не участвующих в том же значении в общем языке, слов с чужим и неосознанным этимологом. Выводы из этого факта имеют громадную важность. В термине, даже и не иноязычном, происходит стабилизация значений, ослабление метафорической силы, утрачивается многосмысленность и игра значениями» [16; с. 79].

На наш взгляд, очень многое роднит языковую концепцию М. М. Бахтина с принципами осмысления этого феномена ранними греческими философами. Это приверженность к упомянутому выше тематизму слова во всех сферах речевой деятельности, а также специфическая неактуальность понятия языка как некой

абстрактной системы в сосюрсовском смысле. Мысль теоретиков ранней Античности, которая во многом функционировала в ориентирах мифологического сознания, направлена на осмысление понятий «речи», «слова», «имени», но проходит мимо понятия некой обобщающей сферы языка, и отнюдь не представляет себе упомянутые выше сущности в качестве единиц этой отвлеченной системы. Некоторая логическая закономерность, выявляемая при осмыслении слов и имен, соотносима непосредственно с онтологической закономерностью, а предполагаемая лингвистическая закономерность здесь остается за скобками: «Поскольку имя непосредственно принадлежит вещи, для архаического мышления нет надобности относить имена к какой-либо иной сфере, отличной от сферы бытия вещей» [236; с. 12]. Такая надобность возникает для более поздней античной мысли (к примеру, философии элеатов), воспринимающей мир не обладающим реальным бытием, но относящимся к области «мнения» (δόξα), и имя, принадлежавшее по природе ранее самой вещи, выпадает теперь вместе с вещью из сферы бытия. Однако это, в противоположность ранним античным теориям языка, именно та интенция, в полемике с которой формировалась философия и эстетика диалогизма, та самая идея первичности мышления по отношению к речи, от которой отталкивался в осмыслении феномена языка как некоего универсального «связного» О. Розеншток-Хюсси [217].

В этом смысле весьма интересным представляется опыт осмысления языковой концепции Бахтина в контексте противопоставления конвенциональной теории языка и природной теории, теории имени – противостояния очень древнего, возникшего на заре зарождения рефлексии в отношении феномена языка, в Античности. С одной стороны, представление о неразрывной, нечленимой связанности слова с самой вещью, характерное для архаического мышления, во многом созвучно стремлению бахтинской мысли преодолеть разлом между миром абстрактных понятий, к которому принято относить некое абстрагированное целое языка, и миром наличного бытия вещей.

Однако в своем последовательном стремлении объединить концы этих «ножниц» во всех сферах гуманитарной мысли и искусства в едином акте поступка и высказывания (также понимаемого как поступок) Бахтин, напротив, отталкивается от традиции «имяславия», законной наследницы античной теории природной, неотъемлемой принадлежности конкретного имени конкретной вещи. Эта традиция в полной мере приняла и развила античную мысль о некоей надмирной неизменности имени, слова. Характерно, что античные теории языка, вплоть до стоиков, переосмысливших это положение, воспринимали категорию падежа как некий модус отклонения от идеального пребывания имени, «падение имени», номинатив при этом падежом не считался и воспринимался в качестве некой должной формы. То же касается и грамматических категорий: древняя грамматика не имеет понятия о морфологических формантах слова, таких как флексия, корень, суффикс. И эти изменяемые морфемы и различные словообразовательные варианты истолковываются как изменения («падения», «отклонения») законченных слов [236]. Здесь имя изымается из мира феноменов и становится абсолютным представителем мира ноуменов. При этом функционирование слова и имени в обыденной речи, их, так сказать, бытие-в-мире воспринимается лишь в качестве косвенного указания на неизменную сущность слова, а часто и в качестве неминуемого искажения этой сущности. Разумеется, такая позиция отнюдь не близка М. М. Бахтину, стремившемуся выявить не только и не столько истоки орудийности слова, сколько истоки орудийности высказывания как живого функционирования слова. Так концепция высказывания вырабатывалась Бахтиным не только в полемике с некоей косностью и теоретизмом лингвистических дисциплин, но и в полемике с таким «размещением» имени и слова в сфере надмирного пребывания, вновь вырывающем их из контекста индивидуального бытия.

Другим полюсом осмысления истоков слова, как мы уже говорили, является конвенциональная теория, также берущая свое начало еще в VII – VI веке до н. э. И. Троицкий отмечает: «Всю философскую проблематику эпохи софистики пронизывает противопоставление «природы» и «закона». По поводу всех

социальных отношений и по поводу всех содержаний сознания ставится вопрос: существуют они по природе, как неотъемлемые свойства объектов <...> или по «закону», как человеческие мнения и результат соглашения между людьми? В сферу этой проблематики попадает и язык» [236; с. 17].

В статье «Бахтинская теория высказывания в современном контексте» В. А. Миловидов подчеркивает актуальность вечного конфликта конвенциональной и природной теорий и выдвигает языковую концепцию Бахтина в качестве примера именно конвенциональной теории: «Мысль об универсальной языковой норме как исходной точке речевой деятельности человека (которая, кстати, до сих пор встречается в трудах лингвистов) в бахтинской концепции «двуголосого» слова вытесняется представлением о конвенциональности языковых норм» [175; с. 94].

Такое утверждение представляет нам языковую концепцию М. М. Бахтина не столько как носительницу довольно традиционного мнения о договорной природе соответствия знака референту, сколько как очередной лингвистический опыт развенчания условности «знак – референт», так широко представленного в рамках постструктуралистского и деконструктивистского дискурса. Несмотря на то, что подобное восприятие языковой концепции М. М. Бахтина имеет место и даже определенную традицию в довольно широких кругах западной бахтинистики и отечественной постструктуралистской рецепции, нам кажется, что с этим положением трудно согласиться. М. М. Бахтин действительно мыслил слово в контексте взаимных интенций как минимум двух говорящих, однако эти интенции выражают определенный оценочно-волевой тон говорящего, «формирующего» данное слово со своего единственного, конкретного места в бытии. Л. А. Гоготишвили отмечает, что процесс речи интересует М. М. Бахтина не с традиционной точки зрения его направленности на предмет, но с точки зрения, из которой исходит речь. И этот ракурс не статичен (каким он подразумевается в соссюровской лингвистике), а высказывание как живой процесс – это и есть изменение ракурса речи [70; с. 147]. Подобным же образом Л. А. Гоготишвили раскрывает внутренний смысл и лингвистическую структуру

таких ключевых бахтинских категорий, как полифония, монологизм, двуголосие, через характеристику позиции и внутренней интенции адресанта речи [69].

Итак, множественность эмоционально-волевых тонов создает многомерное пространство бытия слова и очень отличается от нейтральной, незаинтересованной интонации, которую предполагает теория «значения по соглашению». Отсутствие личностной воли к слову создает ситуацию крайнего семантического релятивизма, самостирания значения, которые становятся центральным нервом всех изводов деконструкции. Постструктурализм развивает свои интенции в пространстве языковой теории, производящей редукцию узуса речи, не говоря о контекстуальной вариативности. Можно сказать, что в классическом постструктуралистском варианте контекст разрушает ткань текста, в случае языковой концепции Бахтина, контекст – это то, что делает текст живым и объемным, что гарантирует его онтологический статус.

Таким образом, в извечном споре конвенциональной и «природной» теорий языка языковая концепция М. М. Бахтина занимает ту самую золотую середину, которая позволяет, с одной стороны, наделить язык онтологическим, орудийным статусом, но при этом перенести его из сферы идейного «пребывания» в сферу «живой жизни». И, с другой стороны, эта концепция позволяет ввести слово в круг встречи различных интенций и при этом не «отодвинуть его от уст» говорящего.

Такая ориентированность языковой концепции Бахтина не только в сфере лингвистики или сфере эстетической, но и в сфере философской, послужила, как мы уже упоминали выше, причиной критического отношения к методологическим основам бахтинской мысли такого авторитетного литературоведа, как М. Л. Гаспаров. Ученый выделил в качестве методологических несоответствий и даже «оплошностей» такую особенность бахтинского метода, как стремление к философским, по мнению М. Л. Гаспарова, обобщениям в ущерб аналитическому, исследовательскому «расчленению» материала: «В культуре есть области творческие и области исследовательские, творчество усложняет картину мира, внося в нее новые ценности. Исследование

упрощает картину мира, систематизируя и упорядочивая старые ценности. Философия – область творческая, как и литература. А филология – область исследовательская. Бахтина нужно превознести как творца, но не нужно приписывать ему достижений исследователя» [59; с. 8].

В этом вопросе, как нам представляется, важно выяснить некую общую интенцию, которая пронизывала бы все актуальные бахтинские темы, все сферы его гуманитарной мысли. В качестве такого лейтмотива всех философско-эстетических интуиций Бахтина, кажется, можно выделить стремление преодолеть разрыв между единственным, конкретным актом мыслительной деятельности и активного поступления и между их продуктом, смыслом, теорией, содержанием этого акта деятельности, содержанием не конкретно-жизненным, а общетеоретичным. Эти «ножницы Бахтина» подобным образом раздваивают все сферы бытия человека: сферу культурологических рефлексий, сферу эстетической деятельности и даже сферу органического существования, когда «диалогические возможности живого» заключаются Бахтиным в двойкой ориентации организма в бытии как индивида и части «большого мира» [126]. В системе бахтинской мысли пафос гуманитарного знания как раз и заключается в том, чтобы преодолеть этот раскол. И, таким образом, стремление к некому обобщению, некому сведению концов частного и общего, конкретного и абстрактного, жизненного и трансцендентного становится не применением философской или какой-либо другой методологии к филологическому материалу, а разработкой действительно новой, гуманитарной методологии.

В сфере лингвистической переход от понятия предложения как единицы языковой системы к понятию высказывания оказывается также переходом от стремления к детализации как некой необходимости лингвистической аналитики к стремлению выявить целое, не потеряв частных. Ведь высказывание всегда существует в некой тотальной цельности всех его «элементов» – интонации, своеобразия синтаксиса, выбора лексических средств и т. д. Расчлняя предложение на его отдельные составляющие – подлежащее, сказуемое, дополнение, определение – мы всегда мыслим за этими частями абстрактное

целое и чувствуем его в каждом моменте аналитического процесса. Попытка изолировать отдельные составляющие высказывания (к примеру, интонацию, эмоционально-волевой тон, предполагаемую ситуативность высказывания) приводит к тому, что анализируемый предмет вовсе исчезает. Поэтому высказывание при всей его диалогической природе обладает специфической тотальностью, целостностью и нечленимостью.

Действительно, некая диалогическая двухмерность или многомерность высказывания становится для М. М. Бахтина одной из основополагающих характеристик этого феномена: «Обмениваемые мысли не равнодушны друг к другу и не довлеют каждое себе, они знают друг о друге и взаимно отражают друг друга <...> Каждое высказывание полно отзвуков и отголосков других высказываний» [16, с. 195]. На первый взгляд, такое свойство высказывания, как описанная выше полиинтенциональность, вводит его в некую парадигму интертекста. Однако в узком значении понятие интертекстуальности подразумевает совершенно конкретные методологические предпосылки, на которые указывает Б. М. Гаспаров: «Постструктуралистская ... в своей основе концепция интертекстуальности была, по мнению современных исследователей, изначально направлена на разрушение «мифа» о единстве и целостности текста <...> В конечном счете, текст как отдельный феномен теряется в непрерывных интертекстуальных наслоениях» [58; с. 60]. Однако, на наш взгляд, концепция Бахтина отнюдь не формирует образ языка как языка «интенционально расхищенного» [70; с. 144], так как высказывание здесь менее всего мыслилось механической суммой речевых связей или речевых рефлексий. Это качественно новое целое, в котором равновесной значимостью обладают и диалогическая многослойность и особая бытийная монолитность.

В этом смысле качественное единство приобретает диалогическая речевая многомерность высказывания в акте эстетической деятельности, то есть в случае «вторичных речевых жанров» [16]. Представление о творческом акте (описанное в работе «Автор и герой в эстетической деятельности») как об акте бескорыстной, вменяемой, «чистой» интенциональности, акте «исхождения из себя» и

одухотворения Другого, мира, языка позволяет говорить и об особом роде диалогичности высказывания. Эта диалогичность отлична и от «нулевой», стихийной диалогичности, и от монологического слова и даже от двуголосого слова как состоявшегося факта поэтики. В подобного рода творческом акте актуализируется и конкретное, только здесь уместное, единственное значение слова (то есть его тема), и все возможные его значения, все его смысловые потенции. Слово и его значение здесь приобретают как бы неумолкаемое эхо – это и есть высокий язык поэзии.

Особый оттенок объяснение природы языка с помощью категории высказывания приобретает в свете антропологического пафоса бахтинской мысли. Все положения и эстетической и этической систем М. М. Бахтина организованы вокруг единого ценностного центра – человека в его конкретной, жизненной единственности. «Человека вообще», по логике Бахтина, не существует. Существует конкретный человек, и условие его ценности – это его неминуемая конечность, именно поэтому в диалогике Бахтина особую важность приобретает индивидуальный *голос и тон*.

Одной из пяти составляющих слова как материала Бахтин считает чувство словесной активности, «чувство активного порождения значащего звука», сюда входят артикуляция, жест, вся внутренняя устремленность личности, активно занимающейся словом, высказыванием некой ценностной позиции. Эта составляющая очень важна, так как сближает понятие высказывания с понятием поступка как бытийного проявления воли поступающего. В языковой концепции Бахтина воля и интенция говорящего приобретают некоторый экзистенциальный колорит. Говорящий должен во многом подняться до своего слова, выразить в нем все средоточие своих внутренних усилий, подобно косноязычному мальчику в кинофильме Андрея Тарковского «Зеркало», произносящему в невероятном напряжении, как последнее слово о себе: «Я могу говорить». Так же, как слово этого мальчика, слово всякого говорящего проходит испытание выражением, испытание на соответствие внутренней и внешней интонаций, соответствие внешней данности и внутренней заданности.

Очень важна в этом смысле тема завершенности высказывания, особенно выдвигаемая Бахтиным в работе «Проблема речевых жанров»: «По сравнению с границами высказываний все остальные границы (между предложениями, словосочетаниями, синтагмами, словами) относительно и условны» [16; с. 172]. Однако и при такой настоятельной необходимости завершенности высказывания, тем не менее, как завершившегося в себе факта его не существует. Сознание всегда воспринимает высказывание как факт длящийся так же, как длящимся фактом всегда остается голос, ведь завершенный, умолкнувший голос мертв. Поэтому завершенность высказывания – завершенность особого рода: внешним ее проявлением действительно является смена речевых субъектов, а внутренне – это потенция завершенности в каждом моменте всегда длящегося высказывания.

Высказывание как отдельный опыт проявления своего «не алиби в бытии» может мыслиться даже несколько отвлеченно от своей содержательной, конкретно-жизненной или этической, наполненности. В этом проявляется особая обращенность понятия высказывания к сфере эстетического не только как материала «вторичных речевых жанров», но и как особым образом завершенного элемента бытия. Чтобы прояснить эту мысль, следует вновь провести параллель между понятиями высказывания и поступка и вспомнить в связи с этим одно положение М. М. Бахтина: «Поступок не со стороны своего содержания, а в самом своем свершении как-то знает, как-то имеет единственное бытие жизни, ориентируется в нем, причем весь в своей содержательной стороне и в своей единственной, действительной фактичности...» [15; с. 29]. Такое позиционирование поступка и высказывания как «речевого поступка» не только в качестве некоего акта манифестации определенного содержания действия, но как факта зримого и завершаемого действия, неотъемлемого пазла в картине действительности, обращает, по логике Бахтина, эти понятия не только к сфере этики, но и к сфере эстетики.

Что касается классификации твердых форм высказывания – речевых жанров – то здесь мы хотим лишь попытаться провести параллель между композиционными и архитектурными формами в сфере эстетической

деятельности и между формами языка и высказывания. Бахтин отмечает: «Когда мы строим свою речь, нам всегда предносится целое нашего высказывания: и в форме определенной жанровой схемы и в форме индивидуального речевого замысла. Мы не нанизываем слова, не идем от слова к слову, а как бы заполняем нужными словами целое» [16; с. 190]. Из этого следует, что языковые формы, которыми мы пользуемся, заполняя некое «предносимое» целое высказывания, так же телеологичны по отношению к нему, как телеологичны композиционные формы художественного текста по отношению к архитектурным формам эстетического объекта.

Эстетический объект – воплощенное выражение отношения автора к художественному миру, следовательно, архитектурные формы – это формы этого отношения. Проведенную нами параллель подтверждает и следующее косвенное определение форм высказывания, данное М. М. Бахтиным: «Таким образом, Соссюр игнорирует тот факт, что кроме форм языка существуют еще и формы комбинаций этих форм» [16; с. 184]. Таким образом, все разнообразие арсенала языковых форм служит созданию архитектурной формы высказывания, преследующей не механические, а конечные цели. Специфическая завершенность высказывания как одна из основных характеристик этого феномена, на которой особо настаивает М. М. Бахтин, созвучна определению архитектуры Кантом, как такой живой и действующей системы, от которой нельзя не только что-либо убавить, но нельзя и добавить.

При всей постоянно актуализирующейся и в каждом случае индивидуальной активности форм высказывания можно, следуя аналогии, сказать, что они «пребывают», как архитектурные формы художественного мира (стиль, пафос и т. д.). То есть, в отличие от сугубо телеологичных форм, служащих выражению смысла, архитектурные формы высказывания сами по себе являются «живым смыслом».

Подытоживая эти рассуждения можно сделать предположение, что в логике Бахтина архитектура художественного текста идентична особому рода высказыванию. К этому тезису сводились все аналитические литературоведческие

пути, которыми шел М. М. Бахтин, стремясь объединить в конце своего исследовательского пути бытие как таковое и бытие эстетическое в едином поле речевой деятельности. Недостаточная обоснованность этого только намеченного в поздних работах тезиса, связанная со смертью филолога, отчасти компенсирована его дальнейшим развитием в таких актуальных для современности теоретико-литературных направлениях, как нарратология, штудии нон-фикшн литературы и прочее. Здесь открывается выход из конфронтации онтологического и эстетического диалогизма, который заключается в том, что диалог в том и другом случае репрезентирует себя как особого рода высказывание, обоснованный в бытии опыт поступающей активности. Условия, возможности, итоги этого бытийного акта высказывания различны для непосредственного бытия и бытия эстетического, однако в обоих случаях предполагается некоторая направленная энергия выражения.

Таким образом, мы выяснили, что вопрос языка, как оперативной базы мышления и потенциальной базы словесного творчества является краеугольным камнем и для философии диалога и для диалогической эстетики, для той и другой важен язык именно в его непосредственной реализации. Является ли эта реализация частью бытия или воссозданного, художественного бытия в свою очередь является камнем преткновения именно для этики диалогизма.

1.2. Диалог как этическое событие: авторская вненаходимость в этическом аспекте

Взаимосвязь субъекта со своим Другим создает ситуацию, особенно актуализирующую этические вопросы, этический пафос охватывает, таким образом, всю парадигму диалогизма. Попытка помыслить бытие как, прежде всего, взаимодействие несет в себе напряженный поиск именно этических координат. Этическая проблематика, занимавшая в классической европейской философии всегда почтенное, но несколько изолированное место, здесь становится центром, а точнее, пределом, к которому стремится все

концептуальное целое. Диалогическое мышление всегда стремится перейти к своему практическому регистру, поэтому отчетливость этических позиций становится экзаменом, верификацией любого положения внутри традиции диалогизма.

В виду того факта, что большинство представителей философии диалога имеют то или иное отношение к иудаизму и еврейству в целом, особенную значимость для формирования этической базовой доминанты этого философского течения приобретает историко-социальный контекст начала-середины XX века, а именно травмирующий опыт двух мировых войн. Именно этот опыт стал причиной предельного сосредоточения внимания на этической ценности субъекта как такового, возможности взаимной связи между субъектами. Так об этом пишет Д. В. Евдокимцев: «Решающим толчком, сместившим фокус внимания с религиозно-мистических ожиданий откровения личного Бога на феноменальные события человеческих взаимоотношений, для диалогистов стало сильное впечатление от пережитого в трагических конфликтах Первой мировой войны искажения межчеловеческих связей и порождаемых им катаклизмов. Именно с этим социокультурным потрясением, с переживанием вполне осязаемого, сотворенного людьми конкретного «зла» связан импульс к осмыслению специфической уникальной природы конкретного «блага», обретаемого в межчеловеческом взаимодействии. Диалогисты восприняли духовную, правовую эмансипацию человека Нового времени как необратимый процесс личностного освобождения...поэтому сознание свободного эмансипированного человека, сохранившего антинигилистический пафос жизненных устремлений, становится для диалогистов точкой отсчета» [100; с. 313].

Среди всех конфронтационных моментов философского и эстетического дискурсов диалога ключевым, таким образом, становится вопрос этики – этики как законодательной системы и, отдельно, этики эстетической деятельности. Дополнительное смысловое напряжение здесь возникает потому, что для Бахтина этическая проблематика стала и истоком его мысли, и своего рода метасмыслом, который не так легко поддается целевому анализу, а для диалогистов этические

вопросы являлись некоторой концептуальной преградой в осмыслении эстетических явлений.

При попытках соотношения философии и поэтики диалога часто не учитывается достаточно единодушный разрыв философов-диалогистов со сферой эстетического как искажающего и подменяющего подлинность и истинную свершенность взаимодействия Я и Ты. Собственно, вина эстетического полагается философией диалога в том, что оно представляет собой вторичную реальность, отвлекающий маневр, уводящий от свершения диалогического события, встречи с Другим в привычную сферу абстрактной теоретичности в той или иной редакции, в данном случае, эстетической. Такая критическая позиция по отношению к формам эстетического связана с некоторым исключением последнего из поля личной, деятельной ответственности субъекта, с рассеиванием воли поступка внутри объективированной вторичной реальности: «Произведение завершено, несмотря на любые индивидуальные, социальные или материальные факторы, которые могут вмешаться в его судьбу. Тем самым произведение оказывается выведенным за пределы диалогических связей мира и не позволяет вступить с ним в ответствующий диалог <...> Произведение искусства вступает с реальностью в онтологически опасную игру обмена» [95; с. 47]. Такой подход обусловил этический императив диалогистов «отказаться от колдовских резервов искусства» [153; с. 575].

Наиболее проблемной сферой взаимодействия философии Бубера и эстетики Бахтина также является, как говорилось выше, непосредственное отношение к художественному произведению как таковому. Для Бубера художественное произведение есть «вещь среди вещей»: «Образ, который выступает мне навстречу, я не могу ни познавать, ни описывать, я могу только воплотить его. <...> Воплощая, я раскрываю, я перевожу образ в мир Оно. Созданное произведение <...> можно и познавать и описывать как сумму свойств» [39; с. 298]. Во многом, это видение связано с негативными коннотациями прошлого, всего состоявшегося у Бубера: «Объект не есть длительность, он есть застой и прекращение, оцепенелость и оторванность, отсутствие отношения и бытия в

настоящем» [39; с. 63]. Так образ, подразумевающий завершенность, в логике Бубера несомненно относится к миру объектов («я – оно»). Однако можно заметить, что в эстетике тождественность образа художественному целому не является аксиомой, стоит вспомнить хотя бы критику концепции А. А. Потебни формалистами, возражавшими ученому в том, что «образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим» [262]. Художественное целое, с одной точки зрения, являясь целостным образом, с другой – представляет собой соотношение образов, и в еще одном прочтении, результат соотношения субъектов эстетической деятельности, а значит событие, всегда актуализировано совершающееся.

В таком же ключе представляется и критика Бубером художественного текста, как нежелательного посредника в совершающемся событии диалога. Таковым «посредником» художественное слово может предстать лишь в качестве материала, некой лингвистической кодированной предметности, которая в логике Бубера становится излишним передаточным звеном в отношении «Я – Ты». Тем не менее, художественное слово не является некой статичной стилистической единицей, особенно это актуально для концепции художественного текста выступающего как «вторичный речевой жанр» [16], в котором как единица фигурирует высказывание. Высказывание, ориентированное всегда на конкретного говорящего и содержащее потенцию адресата, всегда представляет собой как бы концентрированный диалог *in actu*.

Наиболее известным мыслителем, представляющим этическую проблематику в рамках традиции диалогизма, является Эмманюэль Левинас. Этот философ вошел в диалогическую смысловую сферу сквозь традиционные для этого пути, но гораздо более академичные, чем он, врата феноменологии, будучи непосредственным учеником Э. Гуссерля. Принимая вслед за своим учителем факт интенциональности сознания и условности реальности как таковой, Левинас приходит к ощущению некоторой деструкции, заключенной в этой процедуре: «Феноменология разрушила единый смысл бытия. Каждому региону сущего свойственно его собственное уникальное существование <...> Смысл

интенционального анализа как раз и заключается в описании различных типов актов сознания, наделяющих смыслом и бытием» [183; с. 8].

Такая дискретность смысла и существования вызывает в мышлении Левинаса ключевую для его дальнейшего развития обеспокоенность, что заставляет философа искать некий лейтмотив, объединяющий разрозненное. В итоге этого поиска, включающего период расхождения с гуссерлевской феноменологией и приближения к хайдеггеровскому экзистенциализму, Левинас находит ключ переосмысления основных философских вопросов в понятии Другого. Здесь же он находит общие основания своего философского поля с диалогической концепцией Бубера: «Бубер утверждал – и это основа его философии Другого, – что присутствие передо мной собеседника не сводится к присутствию объекта, которого мой взгляд определяет и о котором я выношу предикативные суждения. Известно, что это отношение присутствия, несводимое к субъект-объектному отношению, Бубер назвал «Встречей», или отношением «Я – Ты»; известно также, что благодаря этому межличностному отношению совокупность бытия приобретает значение. Проблемы познания и истины должны, таким образом, соотноситься с событием Встречи и Диалога» [цит. по: 48; с. 197].

Однако при общности отправных положений последующее развертывание диалогической концепции Левинаса демонстрирует принципиальные, кардинальные расхождения с диалогикой Бубера. Эти расхождения начинаются с того, что акценты восприятия феномена Другого у Левинаса и Бубера существенно разнятся: «Наше усилие состоит не столько в том, чтобы выявить своеобразие отношения Я – Ты, сколько в том, и это главное, чтобы показать этическую структуру данного отношения» [цит. по: 48; с. 196].

В дальнейшем развитии левинасовского диалогизма отчетливо формируется его специфика, заключающаяся, прежде всего, в понимании онтологии, хайдеггеровского бытия как тотальности и насилия, и в этическом освобождении Другого из этой «тюрьмы». «Традиционно философия неразрывно связана с бытием, изначальным «событием» которого является познание самого бытия. Ей от рождения свойственна «непреодолимая аллергия» по отношению к другому.

Познание бытия упраздняет множественность и отсюда следует насилие» – отмечает исследовательница философии Левинаса И. Вдовина [48; с. 202].

Бытие становится для Левинаса той удушающей почвой, сквозь которую нужно прорасти, которую нужно превозмочь, и путь этого превозмогания указывает беспокоящее явление Другого, онтологически необеспеченное потому, что мы, исходя из своего непосредственно ощущаемого существования, «погруженного» в бытие, не можем так же непосредственно воспринять существование Другого, не можем выносить о нем какие-либо суждения, наделять его какими-либо качествами. Бытие по Левинасу безлично, Другой же, напротив, только тем и наделен, что индивидуальным Лицом (*visage*). Прорыв от диалогической онтологии к диалогической метафизике, к области «иначе, чем быть», выстраивается как поэтапный: «В противостоянии безличному и анонимному бытию свет и смысл обретаются на пути, ведущем от существования к существующему и от существующего к Другому» [153; с. 575].

После приобретения трагического опыта Второй мировой войны, демонстрации нацистского антигуманизма оппонирование хайдеггеровской онтологии становится более категоричным и приобретает у Левинаса политические, социологические коннотации. На это в своем комментарии к философии Левинаса обращает внимание Ж. Деррида: «Неспособные уважать иного в его собственном бытии и в его собственном смысле, феноменология и онтология являются, таким образом, философиями насилия. Через них вся философская традиция предстает тесно связанной, в своем смысле и глубине, с угнетением и тоталитаризмом тождественного» [82; с. 380]. Таким образом, преодоление бытия становится поступком, прежде всего, этическим.

Левинас обвиняет Бубера в некоторой наивной абстрагированности представлений о взаимодействии субъектов, называя его «слишком художником по отношению к человеку»: «Бубер недостаточно принимает всерьез разделение. Человек не только соотносится с категориями между-бытия и встречи, он существо автономное, он не может игнорировать или забыть свое субъективное воплощение» [цит. по: 65; с. 508].

Особенность подхода Левинаса к субъектному взаимодействию «Я – Ты» отличает его от буберовского больше всего и прежде всего тем, что положение Я и Другого по отношению к бытию мыслится Левинасом категорически различным. «Я» неотделимо от бытия и своего индивидуального существования, Левинас самым различным образом неоднократно формулирует эту мысль: «Быть – значит упорствовать в своем существовании» [153; с. 741] или «Я – это невозможность избавиться от самого себя <...> это тот, кто не может самоустраниться» [153; с. 741]. Явление же другого принципиально вытеснено из бытия, что несет в себе и коннотации свободы и обертоны негарантированности, зыбкости Другого.

Таким образом, «интерсубъективное пространство по Левинасу изначально асимметрично» [1; с. 97]. По отношению к субъекту Другой вытеснен в Иное, тем самым возвышен и привилегирован, исходя из чего Левинас находится в крайнем противоречии с объяснением Хайдеггером и последующей за ним традицией бытия как со-бытия. С той же степенью определенности и более благосклонной иронией Левинас дистанцируется и от классического диалогизма Бубера, говоря, что назвать себя диалогистом затрудняется, поскольку для него не существует Я и Ты, но существует Я и Вы [275].

Здесь следует еще раз обратиться к проблеме соотношения философии и эстетики диалога и констатировать тот факт, что в эстетической концепции Бахтина привилегии, которыми обладает Другой по отношению к субъекту, абсолютно идентичны видению Левинаса и имеют тот же философский полюс отталкивания. Обращаясь к проблемам этики, Бахтин формулирует основные свои положения, возражая, прежде всего, кантовскому принципу идентичности как основе категорического императива (принципу «другой как я»). Предпочтение самотождественного инаковому берет свое начало еще в философии Сократа [1; с. 95] и является той точкой отсчета, в возражении которой формируется диалогическая этика, включая этику Бахтина, выдвигающая на главную роль собственно понятие Другого, то есть отличающегося от меня. Характерно то, что это этическое положение Другого раскрывается не в этическом трактате Бахтина

«К философии поступка», неоконченном и отражающем только постановку этических вопросов, но в последующей эстетической концепции Бахтина, в работе «Автор и герой в эстетической деятельности». Здесь Бахтин говорит о различии этических требований по отношению к Я и Другому, которые филолог определяет, следуя терминологии неокантианства, как заданность (по отношению к Я) и данность (по отношению к Другому), из которых заданность трактуется как принуждение, целеполагание, активность, требование поступка, а данность – как пассивность, благо и дар.

Таким образом, выведение Другого в некую приоритетную с этической точки зрения сферу актуально для Бахтина, равно как и для Левинаса, с той разницей, что Левинас обозначает эту сферу как непререкаемо нравственную, а Бахтин располагает одариваемого Другого в сфере эстетической, маркируемой однако в такой степени этически, что ее «эстетство» становится во многом условным.

Левинас понимает эстетическое как результат объективации Другого («В бесконечной игре искусства иго дружности снимается с бытия» [154; с. 158]). Бахтин же понимает эстетическое как результат того же жеста благого дистанцирования, который создает всю диалогическую этику Левинаса.

Абсолютная, доведенная до своего смыслового предела нетождественность Другого ставит под сомнение всю область социологизации диалогизма, в которой отношения Я и Другого становятся основой выработки механизмов снятия социального напряжения, политического конфликта и тому подобное. Некритическое ангажирование идей диалога современным информационным полем видится как недопустимое упрощение и фигуры субъекта, и тем более, фигуры Другого. Мы не можем пользоваться теорией диалога как шаблоном, «коммуникативной моделью» согласия, невозражения, непритеснения. Понимание диалога, как одновременно сакрального и интимного акта, в котором Другой не только необъясним, непознаваем, но и бытийно негарантирован, позволяет избежать использования диалогических идей как кнута толерантности, принуждающего к определенному социально-политическому выбору.

А. Ямпольская отмечает, что «философия Левинаса – не очередная «философия после Освенцима», это требование философствовать так, чтобы предотвратить будущий Освенцим или Гулаг» [274; с. 7], однако особенность этого философствования в том, что здесь нет проторенной дороги. Другой, увиденный с точки зрения философии и эстетики диалогизма, не может легко и непосредственно стать Другим, понятым как «абстракция партнера в социальном взаимодействии». Исследователь философии Левинаса Д. У. Орлов в своей работе «Лицо и феномен: опыт фациализации вещей» очень наглядно описывает эту парадоксальную для философии диалогизма невозможность социализировать Другого в его онтологической инаковости: «Древнейшей freak-версией розыска другого вне пределов аналогизирующей антиципации выглядит история киника Диогена, бродившего днями с горящим фонарем и искавшего хотя бы одного человека. Вокруг во множестве ходили «двуногие без перьев», которые образовывали идентичности в виде торговцев, ремесленников, философов, воинов и т. д., однако было в высшей степени непонятно, где найти среди них человека как человека» [189; с. 85].

Концептуальное противоречие этики Левинаса любым формам эстетического по факту корректируется тем, что само существо этой этики выражено почти эстетически в теме Лица Другого. Для того, чтобы описать Другого, Левинас не прибегает к словосочетанию «образ другого», так как «образ» для него значит «объект», определение же Другого с помощью значения и коннотаций слова «лицо» несет в себе, с одной стороны, конкретно-чувственные характеристики, а с другой, ощущение видимости, неполноты, неоплотненности Другого («только лицо»).

Восприятие субъекта как некой оплотненной формы, как выражения не является новым для философского мышления, для Античности, например. С. С. Авернинцев отмечает: «То, что судьба не сваливается на человека, а развертывается из него самого, определяет «физиогномический» стиль классической греческой концепции судьбы, выявленный в сентенции Гераклита, согласно которой этос человека, то есть форма его существования, и есть его

даймон – инстанция, определяющая судьбу» [4; с. 406]. Однако для Левинаса наделение Другого формой, определяемой словом «Лицо», не означает телесности или чувственности, напротив, несет в себе характеристики неточности, зыбкости, ускользания: «Лицо другого постоянно разрушает и превосходит предъявляемый мне пластический образ, выходит за его пределы, разрушая и адекватную идею, соразмерную моим представлениям и собственному *ideatum*» [82; с. 88].

Такое положение вещей требует особенной напряженности отношения к Лицу Другого, граничащей именно с эстетическим экстатическим состоянием, не случайно, что для описания «захваченности Другим» Левинас выбирает эстетизированную эссеистическую форму: «Треснувший мир, открывающийся не приютом для ищущего кров, а камнем, по которому стучит посох путника, отзываясь наречием минералов. Бессонница на ложе бытия, невозможность свернуться, чтобы задремать... Чтобы оборвать стук палки, колотящей по камню и эхо этого стука в скалах» [82; с. 353-354].

Здесь можно возразить, что саморазрушение формы, определяющее левинасовское «Лицо», не дает возможности трактовать это явление его мысли как хоть сколько-нибудь относящееся к эстетике. «Лицо не имеет формы в привычном понимании, но оно не есть и нечто бесформенное, которому не достает формы и которое в форме нуждается. Явление лица – это чистый опыт, «опыт без концепта», и все попытки концептуализировать его оказываются безуспешными» – отмечает исследовательница философии Левинаса И. Вдовина [48; с. 221-222]. Однако по существу эстетический образ, особенно образ словесный, подразумевает также некоторую подвижность, нестатичность формы, условность пластики, преодоление, размывание ее. Образ искусства, даже пластического, а тем более других искусств, никогда не является до конца зрительным. Можно припомнить в этом смысле особенности восприятия экранизации любимого или известного художественного текста, когда пластическое восполнение художественного образа совершенно конкретной фигурой актера часто смущает наше эстетическое чувство, заставляет чувствовать неудовлетворенность неточностью, как бы ни был хорошо актер. Следовательно,

пластика словесного образа, всегда данная в неполноте намека, детали, краски, лишенной отчетливого контура, оказывается более точной и объемной, чем пластика образа зрительного. В этом смысле художественный образ и понятие «Лица» в философии Левинаса имеют сходную природу.

Мы обнаружили значимые параллели этической концепции Левинаса и эстетической концепции Бахтина, однако задачей данного параграфа является обнаружение этических характеристик эстетической деятельности как таковой, поиск ответа на вопрос: является ли эстетическая деятельность этической? Мысль Бахтина последовательно возвращается к этой непростой теме, актуальной для всего корпуса философской эстетики.

В самом обобщенном и упрощенном виде фундамент этики строится на выборе между правильным и неправильным образом действия и поступка. Сложность состоит в определении того, чем руководствоваться в выявлении правильного и неправильного, в нахождении критерия и точки отсчета. В истории этических учений и, в целом, в этике отдельных культур, критерий этически положительного и отрицательного либо дается законодательно извне, неким высшим законодателем – Богом, социумом, государством – либо, в более поздних теоретизированных редакциях этики, вырабатывается как логическая объективно обязующая формула, какую представляет собой, например, категорический императив Канта. Неизменным моментом здесь является присутствие оппозиции: положительное – отрицательное, добро – зло, должное – недолжное, со всей конкретностью и наглядностью требуемого.

По отношению к этому категоричному, конкретному, принудительному разграничению эстетика, эстетическое видение играет, как правило, роль провокационную и деструктивную, вбирая в себя на равных условиях все и положительно, и отрицательно этически маркируемое. По отношению к эксплицированной оппозиции «хорошо – плохо» эстетика выступает как безнравственная, смещающая ориентир, «всеядная». П. П. Гайденко в своей книге «Прорыв к трансцендентному», анализируя эстетические воззрения Шеллинга, приводит яркий и наглядный пример такой этической беспринципности эстетики:

«Итак, греческие боги столь же реальны, как и факт воскресения Христа. Вспомним, как относились друг к другу два воззрения, одно из которых признавало реальность греческих богов, а другое – реальность воскресения Христа. Вспомним, как саркастически относились мыслители, чье мировоззрение сложилось в лоне древнегреческой религии красоты к чуду воскресения, и как христианские отцы церкви, признававшие реальность чуда, обрушивались на языческое идолопоклонство <...>появилось сознание, которое с одинаковой достоверностью переживает как реальность природной религии греков, так и реальность сверхприродной религии христиан, которое направляет свой критический пафос на тех, кто не в состоянии вместить обе взаимоисключающие реальности» [57; с. 120-121].

Говоря об этом этически беспристрастном сознании, П. П. Гайденко имеет в виду романтизм, как метод культивирующий эстетику в качестве высшей сферы деятельности человека, отслоившейся у романтиков от действительности с ее, в том числе, этическими предрассудками. Однако совмещение этически противоборствующих Античности и христианства мы можем увидеть не только в апологии искусства Шеллинга, утверждающего, что «нравственность – не есть нечто высшее» [259; с. 96], но и в искусстве хронологически предшествующего Ренессанса, и, тем более, во всей последующей истории искусства.

Рассматриваемое противостояние эстетического этическому могло бы показаться тривиальной темой, если не учесть той сложной драматургии, которая происходила с самим понятием этики в XX веке, в частности, и в ее отношении к искусству в рамках диалогического дискурса. Началом серьезной проблематизации классических установок этики можно считать критику мыслителя XIX века Серена Кьеркегора, повлиявшего как на этику экзистенциализма в философии Хайдеггера, Сартра, Камю, так и на диалогическую философскую парадигму Бубера, Марселя и, особенно, Бахтина.

Этические воззрения Кьеркегора базируются на принципиальной невозможности руководствоваться общими этическими установками, не обосновав их индивидуальным существованием, внутри отдельной личности.

Этическая норма не может быть, по сути своей, готовой данностью, принимаемой в пусть и благое пользование, это тот «велосипед», который должен быть снова и снова изобретаем. «Как противоположность эстетическому мировоззрению, согласно которому смысл жизни – в наслаждении, люди часто ставят воззрение, по которому смысл жизни сводится к неуклонному исполнению человеком долга, и выдают это воззрение за этическое. Главной причиной несовершенства и неуспеха этого псевдоэтического воззрения является то, что проповедники его становятся к долгу *во внешние отношения* [152; с. 330] – пишет Кьеркегор в своей работе «Наслаждение и долг». Таким образом, в логике мыслителя «долг» становится понятием, определяющим необязательность и условность поступка, в противоположность которому вводится понятие выбора. Когда Кьеркегор пишет, что «человек должен выбрать себя» [152], он имеет в виду не выбор между нравственным и безнравственным вариантом, но осуществление того поступка, который в единственном смысле ожидается от человека бытием, в том же понимании, в котором, например, герою свойствен и предстоит единственно возможный для него сюжет, в который можно либо войти и быть, либо не войти и не быть вообще.

Нетрудно увидеть, что так понятый этический выбор полностью повторяет логику и дух бахтинского «не-алиби в бытии», включая понимание всех побочных эффектов «официальной», внешне нормированной этики, создающей «этического бюрократа», «профессию демагогов, нашедшую свое законченное выражение в фигурах фашистских лидеров» [57; с. 19]. Такое новое положение этики реабилитирует в отношении нее и эстетику, апеллирующую к *поступку, как к некой идеально понятой форме*. Последнее отражается во многих филологических, философских, культурологических концепциях XX века; брат М. М. Бахтина М. Н. Бахтин отмечает: «Когда Леонтьев говорит: «нет ничего безусловно нравственного, все нравственно или безнравственно только в эстетическом смысле», то это может показаться элементарным аморализмом эстетического пошиба. Но это не так: мы видели трагическую основу этого эстетизма» [18; с. 183].

Глубинной основой такого этического смещения от понятия «закон» к понятию «ответственности», от формализованной этики к почти эстетической ее редакции является подобная траектория смещения этики при переходе от Ветхого Завета к Новому в христианской традиции. Божественная задача не просто дать закон, но воплотить его раскрывается в Евангельском ниспровержении формального требования в пользу действительного, единственно возможного для любви к Богу поступка, что воплощается в большинстве Евангельских сюжетов (побивание камнями прелюбодействующей, исцеление больного в субботу, и само утверждение Христа как Сына Божия, воспринимаемое чтящими иудейскую традицию как богохульство). Нравственная мера требуемого поступка при этом теряет свои нормативные, логические, вербализованные очертания, становится настолько же невыразимой, как мера поэтического, прекрасного. Так нравственный закон входит во внутреннего человека, становится почти его чувственным органом и тем самым приближается звездному небу.

Собственно, как и все в Евангельском повествовании, этот этический переворот подготовлен еще в Ветхом Завете, а именно в сюжете Авраама и Исаака. Не случайно именно этическая личность Авраама (а кроме того, Иова) представляла особенный интерес для аргументации «новой этики», в данном случае, у Кьеркегора в его работе «Или – Или» [151]. Речь идет о том парадоксе этого библейского метасмысла, что в готовности совершить жертвоприношение своего сына Исаака Авраам исполняет Божью волю и нарушает Божий закон. Таким образом, содержание его поступка (данного в совершенно неотменимом намерении) не этично, безнравственно, невозможно, а сам факт совершения этого поступка в отношении ожидающего Бога – сверхэтичен и сверхнравственен. Поскольку божественное требование поступка к Аврааму совершается интимно, а закон является всеобщим, всезнаемым, Авраам оказывается в ситуации абсолютной изоляции, абсолютного этического несочувствия, делающей его, условно говоря, этически внеположенным, *этически внаходимым*.

Данное в этом метасюжете нравственное разграничение содержания поступка и самого факта поступления является основополагающе важным для этики

М. М. Бахтина, равно как и для его диалогической эстетики. В отношении эстетического этическая мера может быть применена только в подобном же духе: как нравственное оценивается не содержание художественного мира, но поступок эстетического субъекта, в результате которого этот мир стал возможен. В чем же заключено нравственное наполнение этого поступка, попробуем разобраться, внимательно рассмотрев особенности этической системы Бахтина в их взаимосвязи с его эстетической системой.

В своей ранней работе 1924 года «К философии поступка» Бахтин убеждает в том, что любая этическая «законодательная система», любая внешняя этическая регламентация действия делает последнее скорее элементом теоретического абстрактного целого «этики», нежели частью «нудительной действительности мира», событием «единственного, конкретного, последнего контекста», которое, как говорит Бахтин, всегда «безысходно, непоправимо, невозвратно» [15]. «Материальная этика», не имеющая внутреннего единства (тем более, в современной ситуации отсутствия «законодателя»), «формальная этика», являющаяся теоретической транскрипцией каждого действительного поступка, так же неспособны привлечь к ответственности субъекта, как и абстрактно понятая эстетика. Поле этической ответственности, найденное Бахтиным, в котором «нет определенных в себе нравственных норм, но есть нравственный субъект с определенной структурой, на которого и приходится положиться» [15; с. 10], включает в себя и эстетического субъекта с его внутренними задачами.

На наш взгляд, одинаково непродуктивными в поиске этики эстетического поступка являются две тенденции. Первая, которой мы уже коснулись, заключается в поиске этических координат в сюжетно-фабульной, содержательной данности художественного произведения, вторая – стремление найти совпадения (или несовпадения) между художественным и биографическим дискурсом автора, и тем самым выявить этический фон эстетической деятельности.

Попытка выявить в героях, сюжете, нарративе повествователя этически ориентированную информацию об авторе выглядит сегодня окончательной

архаикой, пройденным этапом и, во многом в свете эстетической концепции Бахтина, равно как и структуралистской ветви теории литературы, кажется филологической безграмотностью. Что касается тенденции к поиску параллелей «живи, как пишешь, пиши, как живешь» (К. Батюшков), то, напротив, можно отметить некоторый ее рост, особенно, в научно-популярной сфере, подкрепляемый не столько нравственным пафосом, сколько коммерческим запросом. Последний, собственно, и определяет актуальность косвенно относящегося к филологии жанра антибиографии, появление таких книг как «Анти-Ахматова», «Другой Пастернак» Т. Катаевой, «Другой Чехов: по ту сторону принципа женофобии» М. Золотоносова, хотя подобного рода морализаторский комментарий актуален, в целом, для того или иного рода идеологизированной критики (примером здесь может быть и русская литературная критика XIX века, отчетливо транслирующая тот или иной политический, нравственный кодекс, и более поздние явления, например, книга А. Белинкова «Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша», диссидентский комментарий по поводу творчества и биографии Ю. Олеси).

Однако даже если обращаться и не к столь профанирующим проблему образцам, анализ непосредственно художественного или биографического материала на предмет нравственного спектра регламентирующей этики рискует дать искажающий, разочаровывающий результат. Вот как об этом говорит М. Цветаева, остро чувствовавшая антиномию искусства и нравственности, «чары» и «совести»: «Художественное творчество в иных случаях – некая атрофия совести, больше скажу: необходимая атрофия совести, тот нравственный изъян, без которого ему, искусству, не быть. Чтобы быть хорошим (не вводить в соблазн малых сих), искусству пришлось бы отказаться от доброй половины себя. Единственный способ искусству быть заведомо хорошим – не быть» [цит по: 57; с. 387]. Ответ на это провокационное для искусства положение вещей заключается в том, что его нравственное основание необходимо искать не в человеческой нравственности самого художника и не в художественном продукте,

но в художественном процессе, акте, поступке. Эстетическую деятельность необходимо увидеть как особого рода этический поступок.

Две смысловые сферы – этическое и эстетическое – в ранних работах Бахтина не только взаимосвязаны, но подчас переплетены, вплоть до диффузии терминологических и концептуальных моментов. Исследователь А. А. Юдин отмечает: «...укорененность понятия автора-творца в первой философии Бахтина, архитектонике события-бытия <...> придает этому понятию и эстетике завершения в целом определенный априоризм и черты нормативизма» [272; с. 103-104; пер. с укр. – К.П.]. Тот же исследователь подчеркивает, что в описании эстетической деятельности автора Бахтин активно использует модальные слова обязанности: «должен», «должно». Но эта очевидная взаимосвязь этического и эстетического у Бахтина приобретает еще большую смысловую наполненность при более подробном рассмотрении нюансов бахтинской этики.

Речь идет о некоторой текстологической интриге первой фундаментальной работы Бахтина «К философии поступка». Известно, что сохранившийся автограф этой работы является лишь фрагментом целостного бахтинского замысла новой нравственной философии, философской антропологии, и сохранившаяся часть – это лишь вступление, подводящее читателя к формулировке базового принципа. С этой точки зрения особенное внимание привлекал последний абзац сохранившегося текста, ключевые слова которого не поддавались прочтению: «Это архитектурное противопоставление («я» и «другого» – К. П.) свершает каждый нравственный поступок, и его понимает элементарное нравственное сознание, но теоретическая этика не имеет для выражения его адекватной формы. Форма общего положения, нормы или закона принципиально не способна выразить это противопоставление, смысл которого есть абсолютное себя- [нрзб.]» [15; с. 68]. Только в 90-х годах последние слова удалось прочесть С. Г. Бочарову и Л. В. Дерюгиной. Вот как теперь выглядит формулировка сохранившегося фрагмента (эти изменения были учтены в английском переводе работы 1993 года): «Форма общего положения, нормы или закона принципиально

не способна выразить это противопоставление, смысл которого есть *абсолютное себя-исключение* (курсив мой. – К. П.)» [71; с. 356].

Таким образом, основное этическое требование – бытийной укорененности, воли и поступка, декларированное в концепции Бахтина, приобретает новые коннотации. Л. А. Гогтишвили комментирует это так: «Теперь можно с достаточной уверенностью утверждать, что концептуальное наращивание весомости индивидуально-единственного Я велось в предшествующем тексте не в русле «волевого активизма» или «субъективизма», а с целью его «заклания» (подобно ритуальному откармливанию жертвенного агнца)» [71; с. 357].

В виду всего сказанного можно обнаружить, что семантический ореол выявленного бахтинского этического концепта – принципа абсолютного себя-исключения – совпадает с базовым понятием бахтинской эстетики, то есть с понятием вневходимости. Вопрос, в какой мере можно отождествить эти понятия, разумеется, является дискуссионным, однако предпосылки для такого отождествления есть. Одной из них является универсальность термина вневходимость в системе мышления Бахтина, так как здесь он применим не только по отношению к художественному миру, но и в контексте проблем познания, социологии, культуры, антропологии, в целом, как «вневходимость всякого конкретного «я» конкретному «ты»» [71; с. 377]. Эту многоплановость термина и его широкое функционирование не только в эстетическом контексте, но и во многих других отмечают все ведущие бахтинисты: «...понятие вневходимости, как и понятие архитектоники, является ключевым одновременно и для бахтинской этики и для эстетики. Ведь там и тут онтологическое различие «я – другой» абсолютно нередуцируемо, непереводаемо ни на метафизический, ни на научный язык мышления и описания, где это различие стерто и снято» [166; с. 544].

Возвращаясь к непосредственным этическим характеристикам эстетической деятельности, мы хотим выдвинуть следующую гипотезу. Ключевым становится вопрос: *относительно чего мы определяем границу эстетической вневходимости?* Традиционно она соотносится с «вымышленным миром», то

есть автор вненаходим созданному им художественному бытию, его задача заключается в том, чтобы проявить в нем себя только опосредованно, а не прямо, без элементов прямой дидактики, мировоззренческих суждений, этических оценок. Наполнение эстетической вненаходимости обусловлено именно этим эстетическим требованием к автору – не нарушать границы высокого вымысла, и, как мы знаем, это требование не является абсолютным для любого историко-литературного контекста и метода.

Наше предположение заключается в том, что *эстетическая вненаходимость – это понятие, относящееся не к формирующемуся художественному бытию, но к бытию как таковому. Эстетическая вненаходимость – это непосредственное, буквальное, добровольное исключение субъектом себя в эстетической деятельности из связей и законов фактической действительности, единого для всех и индивидуально обжитого поля бытия, из его благой данности. Эстетической объект – это форма видения наличного бытия, обеспеченная и освященная невозможной и осуществившейся вненаходимостью субъекта, в которой он является существующим и несуществующим одновременно.* Проще говоря, эстетическая деятельность – это инициация смерти.

Синоним термина «вненаходимость» – внежизненная позиция – приобретает здесь свой буквальный смысл, не имея в виду только «жизнь художественную», но «жизнь действительную». Здесь следует подчеркнуть, что, занимая внежизненную позицию, автор не совершает некий когнитивный акт трансцендирования, некий условный жест выведения своего сознания за скобки действительности, вненаходимость не имеет отношения к абстрагирующей метафизике и априорным суждениям. Напротив – это непосредственный экзистенциальный опыт субъекта, в его ментальной, чувственной и даже телесной конкретности. Автор занимает внежизненную позицию в координатах экзистенциальной горизонтали: так же, как смерть не является трансценденцией, но является точкой, границей на пути жизни, на пути опыта, сознания и поступка, так и эстетическая вненаходимость является границей на том же пути.

Все это позволяет интерпретировать *эстетическую деятельность как жертвенный акт*. Оказываясь за границей бытия, поэт жертвует (вплоть до жертвы своей телесностью, в пределе), и это, несомненно, позволяет отнести к эстетической деятельности этический критерий особого рода. Регламентирующая этика оппозиции добра и зла здесь теряет свою актуальность, поскольку само положение автора внесоциально и даже внеонтологично. В этой логике поговорка «мертвые срама не имут» идентична утверждению «поэту все можно» с той же степенью трагичности (а не на основании особого эстетического волюнтаризма, как это часто трактуется).

Результатом эстетической инициации смерти становится особое видение – данность мира как красоты. Этот стихийный, индивидуальный эстезис обеспечен жертвенной исключенностью автора из бытия, парадоксально сохраняющей его деятельную активность, и выражен в определенной материи, в данном случае, языковой. Эстетическое созидание – это не воссоздание действительности в некоем замкнутом эстетическом целом, но видение и проговаривание мира поэтом из смертной сени. Таким образом, эстетическая вневенность автора совпадает с вневенностью этической, то есть особой этической ответственностью, вневенной законодательной этике в ее причинно-следственном осуществлении.

1.3. Диалогическая эстетика: проблема доминанты в отношении «я – другой»

Как известно, эстетическая концепция М. М. Бахтина генетически взаимосвязана с эстетическими построениями И. Канта и их неокантианской редакцией. Можно сказать, что исторический контекст, в котором складывалась эстетика Бахтина, а именно конфронтация с рационализмом и эмпиризмом формального метода, повторяет на новом витке концептуальное противостояние И. Канта современной ему тенденции немецкого просвещения к поиску объективных, опытно верифицируемых критериев прекрасного. С определенного

момента в эстетических концепциях перестают акцентироваться чувственная основа эстетического опыта, характеристики объектов, связанных с чувственно-эстетическим наслаждением. Вслед за логикой Канта главным предметом рассмотрения становятся субъективные условия и возможности эстетического восприятия, наука о прекрасном видоизменяется в критику прекрасного.

Основные тезисы, наследуемые М. М. Бахтиным из кантианской эстетики, заключаются в нецелевой целесообразности прекрасного и, как следствие, изоляции эстетического: прекрасное – это «другая сфера», отличная от познания и этики, изолированная из текущего времени и пространства, осуществляющих свою логику и прагматику. Кроме того, важнейшим общим основанием кантианской и бахтинской эстетики является антиномия субъективности и всеобщности эстетического чувства. Эта тема сочетания индивидуального и общего в очерченном бытийном поле субъекта многообразно варьируется в мышлении Бахтина настолько часто, что в бахтиноведении возникло афористичное определение «ножницы Бахтина», выражающее двусоставность любого события, принадлежность его частному и всеобщему контексту. И наконец, из эстетических построений Канта в систему эстетического мышления Бахтина транспортируется особый привилегированный статус формы. Собственно, красота и понимается как форма, но форма, в свою очередь, должна быть понята не как присущие и привнесенные материалу свойства, но как «форма видения» предмета, особого восприятия его у Канта и художественного создания его у Бахтина. Последнее различие обращает на себя особенное внимание, так как это существенное движение кантианской логики в мышлении Бахтина. Кант говорит преимущественно об особенностях эстетического восприятия, что продолжает главный пафос его философии – созидание мира в формах восприятия и мышления человека. Бахтин же в рамках филологического подхода и соответственно ему говорит об особенностях эстетической деятельности, эстетического события.

Важнейшей, обновленной характеристикой, предложенной М. М. Бахтиным для описания этой эстетической деятельности, становится невозможность ее

осуществления вне присутствия минимум двоих субъектов, характеристика, собственно, и делающая новую эстетику диалогической: «При одном едином и единственном участнике не может быть эстетического события; абсолютное сознание, которое не имеет ничего трансгредиентного себе, ничего вменяющегося и ограничивающего извне не может быть эстетизовано, ему можно приобщиться, но его нельзя видеть как завершённое целое. Эстетическое событие может совершиться лишь при двух участниках, предполагает два несовпадающих сознания» [14; с. 120]

Следует сказать, что введение фигуры Другого в философско-эстетический контекст кантианства было осуществлено традицией неокантианства, серьезно повлиявшей на образ мысли М. М. Бахтина, а именно Г. Когеном, А. И. Введенским и другими. Один из главнейших представителей русского неокантианства А. И. Введенский предлагает учитывать, что становление субъекта основывается на сущностном разграничении «я» и «не я», однако отмечает, что Другой «доступен» лишь во внешней форме, равен «вещи в себе». Впервые же связал проблему Другого с эстетикой другой неокантианец И. И. Лапшин, он определил эту описанную Введенским способность к «одушевлению чужого я» на основе своей собственной внутренней жизни как способность эстетическую [115; с. 642-666].

Анализируя способы построения художественного целого, М. М. Бахтин внес существенные поправки относительно практики эстетического взаимодействия Я и Другого в рамках творческого процесса. С его точки зрения, эстетическое вчувствование, художественное «перевоплощение» в Другого, чувственное «освоение» его уничтожает эстетическое как таковое, так как в этом случае уничтожается необходимая диалогу противопоставленность его субъектов, дистанцированность их, обеспечивающая полноценное существование обоих. Другими словами, Бахтин очерчивает территорию эстетического там, где преодолено то или иное искушение ассимиляции субъектами друг друга. Традиционная взаимосвязь эстетического с чувственной способностью остается в терминосфере Бахтина только в наследуемом из того же кантианского дискурса

обозначении сущности эстетики словами «любовь» и «любование», широкая семантика которых в данном случае становится специфичной и точечной.

С учетом этого императива полноценного сохранения Я и Другого как субъектов эстетического диалога относительно диалогической эстетики М. М. Бахтина многократно возникал вопрос доминирования одного из этих субъектов. К примеру, известный исследователь диалогизма как такового и бахтинского диалогизма, в частности, В. А. Малахов отмечает: «Если диалогика Бубера сводит все свои смысловые и ценностные нити к абсолютному Ты, то для Бахтина ценностный мир организуется вокруг Я, для которого Ты – есть другой человек как предмет эстетической симпатии» [160; с. 52]. В этом высказывании ученого отражается, собственно, уже упоминаемый нами остракизм философии диалога по отношению к эстетической деятельности, понимаемой как искажение и профанация диалогического опыта, его своеобразный суррогат.

Один из известнейших последователей и комментаторов М. М. Бахтина К. Г. Исупов в своей одновременно и проблемной и пропедевтической работе «Уроки М. М. Бахтина» выдвигает тезис о танатологической природе бахтинской эстетики. Именно Другой, согласно аргументированному анализу бахтинского дискурса, подвержен смерти и тем самым завершен, а значит, эстетизирован: «Бахтинская эстетика поступка (как эстетика завершения по преимуществу) и творческая эстетика художественного подхода к внутреннему бытию человека знает Другого необратимо овнешненным смертной плотью эмпирического бывания. В этом смысле принципом пластического одоления «другого» становится скульптурка смерти» [124; с. 27]. К сложной проблематике данного тезиса мы еще вернемся в нашей работе, здесь же для нас важен факт несомненного, по мысли ученого, доминирования авторского я над Другим в эстетической ситуации, в которой эстетизис Другого обеспечен его смертной окончательностью.

В оппозицию этим мнениям становится точка зрения В. В. Кожина: «...позиция М. Бубера (становясь Я, я говорю Ты) никак не совместима с понятием о подлинном диалоге, полновесное учение о котором создано

М. Бахтиным с опорой на все русское духовное развитие...» [131; с. 32]. В понимании В. В. Кожина эстетика Бахтина ориентирована на Другого в силу своей национальной укорененности, исходя из которой научная концепция наполняется подтекстом христианского братолюбия, готовности к жертвенной любви.

Итак, можно увидеть, что вопрос о доминанте одного из субъектов эстетического события (авторское я и Другой) в достаточной степени полемичен, и полемика вокруг него выражает стремление соотнести философское понятие диалога с его обязательной презумпцией равноправия субъектов с заведомо неравноправным положением автора и героя в художественном произведении.

Термин «доминанта» используется М. М. Бахтиным только в контекстном, неспециальном ключе, однако в терминологическое поле бахтинской этики и эстетики он, несомненно, попадает. Контекст, из которого транспортируется концепт «доминанта» – многогранная система мышления академика и епископа А. А. Ухтомского, известного физиолога и религиозного философа. Известно, что М. М. Бахтин относился к философским экспликациям своего современника с большим вниманием, в частности, термин «хронотоп» также заимствован Бахтиным из доклада А. А. Ухтомского «О временно-пространственном комплексе или хронотопе» [244] и перенесен в гуманитарную сферу, сферу анализа литературного текста.

Концепция доминанты А. А. Ухтомского построена на естественнонаучных основаниях, однако общие ее положения представлялись автором в религиозно-философском ключе, как общая закономерность бытия. В области физиологии идея Ухтомского заключалась в том, что нервная деятельность организма организована по принципу доминанты – доминирует какая-либо важная сейчас для организма функция, возбудимость остальных нервных центров при этом характеризуется процессами торможения. В сфере психологии и онтологии это научное наблюдение модифицируется в идею подчинения всех психологических характеристик и бытийных проявлений человека определенной поведенческой или онтологической доминанте. Центральным положением концепции

А. А. Ухтомского является то, что единственным выходом из подчиненности субъективной доминанте, ориентирующей человека на самого себя в том или ином нравственном изъясне, является «доминанта на лицо другого», дающая свободу и как следствие преобразование бытия: «Между нами и переживаемой реальностью стоят, прежде всего, наши доминанты, которые ведь преломляют для нас действительность, равно как и наши реакции на действительность в чрезвычайной степени» [242; с. 395]; выход из этого положения мыслится в том, чтобы «поставить доминанту на живое лицо, в каждом отдельном случае единственное, данное нам в жизни только раз и никогда не повторимое, никем не заменимое» [241; с. 253]. Этот выбор между субъективной доминантой и доминантой на другом выражается в системе мышления А. А. Ухтомского с помощью образной пары «двойник» и «заслуженный собеседник». Двойник – это бесконечное отражение собственной доминанты в других, закрывающее возможность выйти из дурного солипсизма, навязчивой идеи. Стремление преодолеть эту преграду в полагании бытийной доминантой Другого дает единственную возможность встретиться с подлинным, а не фиктивным собеседником, «заслуженным собеседником» [243].

Сама по себе диалогическая пара «я – другой» в широкой и многогранной системе мышления М. М. Бахтина достаточно вариативна в своей реализации. Чаще всего она маркирует главных акторов эстетического события – автора и героя, и в таком случае субъекты диалога находятся по разные стороны границы художественного целого, обладают, как нетрудно понять, различным онтологическим статусом. Но в других случаях оппозиция «я – другой» может характеризовать внутриречевое полотно художественного произведения (и любого другого текста). Ярким примером подобной ситуации является типология двуголосого слова у Достоевского, представленная в работе «Проблемы поэтики Достоевского», в которой все предлагаемые ученым семантические виды находятся в прямой зависимости от психолингвистического соотношения речевой сферы Я и Другого внутри высказывания [20]. В целом же, М. М. Бахтин прибегает к рассматриваемому нами бинарному концепту «я – другой» для

характеристики сознания и бытийного осуществления субъекта как такового, выделяемые им в этом случае онтологические состояния «я для себя», «я для другого», «другой для меня» наиболее типологически близки рассмотренной ранее онтологической оппозиции Бубера «Я – Ты» и «Я – оно» [14].

Майкл Холквист акцентирует внимание на сходном у М. М. Бахтина и Л. С. Выготского положении, что мышление развивается не от индивидуального к социальному, от Я к Другому (вопреки расхожему представлению), а напротив – от социального к индивидуальному, то есть от Другого к Я [253; с. 99-100]. Жизненно-психологическая диалектика отношений «я – другой» строится в поле мышления Бахтина всегда с доминантой на Я: Другой нужен для самоосознания его мышлением, для обретения образа и личной пластики его глазами, для оправдания моей жизни его «любовью и любованием» [14]. Идентична этому положению и роль Другого в поэтике художественного высказывания у Достоевского, поскольку речь идет о сюжетно-фабульной действительности, отражающей жизненную реальность, постольку внутри нее функционирует та же модель доминанты на Я, служебной, катализирующей функции Другого. Эту модель мы можем назвать, подражая стилю Ф. М. Достоевского, «*опрокинутой диалогичностью*».

На этом фоне диалогическое событие на границе эстетического мира приобретает совершенно иную природу и ценностную почву. Здесь, на наш взгляд, абсолютной ценностной доминантой становится Другой. Диалогическое событие как таковое в своем процессуальном представлении предполагает особое присутствие субъекта Я – его существование не фактично, а интенционально. Я существует в своей направленности на Другого, однако только в случае такой внутренней интенции со стороны каждого из участников диалога возможно объективное представление о диалогическом событии как о состоявшемся факте одномоментного становления Я и Другого.

Такое представление о диалогическом событии являет собой абсолютную аналогию отношений автора и героя, описанных в ключевой с эстетической точки зрения работе М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» [14]. В

отношениях «автор-герой» автор не может быть содержательно, конкретно, «наглядно» осмыслен, поскольку по отношению к герою в его познавательно-этической действительности он не является живущим человеком, но является некоторого рода созидательной энергией, вектором, зрением извне. Автор, обращаясь к диалогике Э. Левинаса, не имеет лица, его субъектность проявляется только в его отношении. Собранность Я как некоего субъекта в отношении «я – другой» здесь перестает быть «зримой»: Я не может существовать прежде, чем появилось его отношение к Другому, Я становится чистой направленностью, созидающей Другого, не имеющей основания и возможности требовать и ждать обратного созидания. Такое совершенное диалогическое отношение обусловлено именно венаходимостью, позицией, дающей возможность наиболее полного и цельного видения и восприятия Другого.

Важным для нашего исследования является следующий предлагаемый далее тезис: *Другой становится героем в эстетическом смысле не потому, что он вымышлен, объективирован, вообразен, а поскольку субъект диалогического события жертвует своим онтологическим статусом, своей жизненной данностью ради завершенной данности Другого. Этот волевой, жертвенно-любовный поступок преобразует субъектов диалогического взаимодействия в автора и героя, при этом герой абсолютно онтологически привилегирован, ему даны такие привилегии как бытие, событие, время и пространство и так далее. Субъект Я, приобретая статус автора, этих абсолютных привилегий себя лишает, собственно, творческая способность и эстетическое созидание – это и есть способность видеть Другого и проговорить свое видение, находясь за границей бытия.*

Собственная ценность всего того, что мы называем художественным, эстетическим, искусством заключается не внутри того объекта, который стал итогом, продуктом диалогического венахождения автора, но в самом факте этого диалогического события абсолютного, бессмертного созидания Другого, отсвет этого события несет в себе практически всякий артефакт. Эту мысль находим у М. М. Бахтина сформулированной таким образом: «Акт-поступок эстетического

видения возвышается над всяким эстетическим бытием – его продуктом – и входит в иной мир, в действительное единство события-бытия, приобщая ему и эстетический мир как момент его» [15; с. 20]

На наш взгляд, тенденция к привычной синонимии понятий диалог и коммуникация в отношении эстетического события является во многом ошибочной. Трактовка концепта «диалогизм» в отношении художественного творчества как коммуникации автора и героя, их речевого взаимодействия, позиционной игры или конфронтации, психологического паттерна и всех других видов непосредственного «общения», как правило, выносит за скобки онтологическое различие диалогизирующих субъектов. При традиционной трактовке статуса автора и героя, вымышленность последнего по отношению к реальности первого затрудняет возможность трансляции коммуникативной модели при анализе эстетического объекта. Однако и в случае, когда роль вымысла не акцентирована или, в целом, не релевантна рассматриваемому объекту, коммуникативная парадигма не учитывает онтологической границы, разделяющей «общающихся». Один из самых глубоких исследователей поэтики границы в литературном творчестве Н. Т. Рымарь, осмысляя эту ситуацию, отмечает: «...изоляция создает коммуникативную ситуацию особого рода – ситуацию диалога творческого субъекта со смыслами предметов, которые входят в целостность культуры» [220; с. 68].

Преодолевая эту ситуативную онтологическую асимметричность автора и героя, теория литературы предлагает в качестве участников коммуникации в сфере словесного творчества другую пару – «автор – читатель». Это направление мысли фундаментально и плодотворно, и такие концепты, как, например, «непрямое говорение» Л. А. Гоготишвили, представляют собой подробно и строго систематизированную парадигму альтернативной коммуникации посредством искусства [69]. Однако для данного исследования, преследующего в числе прочего цель координации философского и филологического контекстов диалогизма, важно внутреннее противостояние сущности диалогической философии самому факту опосредованности взаимодействия субъектов диалога.

Эта косвенность отношения, опосредованность диалогического события понимается как непозволительная роскошь эстетства, излишняя церемониальная условность, неоправданная кодированность, тогда как диалог – это всегда «трудная свобода» [153].

Итак, *в эстетическом целом под диалогом, формирующим эстетически цельное бытие, подразумевается не связь, а граница.* Граница онтологической вненаходимости, за которую вытесняет себя авторское Я, позволяет герою (Другому) обрести свою онтологическую благую данность. Это и составляет сущность диалогического события, его этический пафос и эстетическое по природе своей осуществление. Все же моменты, связанные с коммуникацией субъектов, вступающих в диалогическое событие, включая вербальную коммуникацию, играют здесь подчиненную роль, в смысле подчинения частного явления более общему и фундаментальному.

В этом контексте можно несколько проблематизировать синонимичность понятий «дистанция» и «вненаходимость». Эта синонимичность, в том числе, и генетическая, к примеру, исследовательница Н. К Бонецкая связывает бахтинскую «вненаходимость» с понятием неокантианца Г. Риккерта «дистанция» [32; с. 250]. Употребление термина «дистанция» встречается впервые у Бахтина в работе «Проблемы творчества Достоевского». Представляется, что смысловые коннотации этих терминов очерчивают существенную разницу между ними. «Дистанция» может быть дистанцией наблюдателя, созерцателя, в ней может присутствовать некоторая механистичность, характеристики «приема» (вспомним ОПОЯЗовское «остранение», по отношению к которому само появление понятия «вненаходимость» у Бахтина можно считать сознательной контроверзой). «Вненаходимость» – термин с глубоко укорененным в национальном языке этимологом, сложно переводимый, включающий обязательно и семантику некоторого поступка самоисключения, и некоторый сакральный план «потустороннего».

Дистанцирование – это всегда некая намеренная практика. Она характеризует и совершенно традиционные, так сказать, первичные эстетические формы, а

именно иронию, сатиру, архитектурные формы комедии. В этом случае намеренное дистанцирование предмета, объекта создает комический эффект и вместе с ним искаженный мир комедии, мир подверженный деструкции, требующий исправления. Примечательно здесь, что дистанцирование субъекта представляется как невозможная логическая ошибка, *contradictio in adjecto*, так как «дистанция» немедленно превращает субъекта в объект, в совершенном отличии от того акта, который характеризуется термином «внезаходимость».

В еще большей степени дистанция как прием характерна для авангардно-модернистского дискурса в искусстве. В частности, ею в разной степени и форме пользуются все практики футуризма, составляющего, собственно, первостепенный научный интерес для формального метода в литературоведении, канонизировавшего дистанцирование как основу художественного. И наибольшей степени актуальности дистанция приобретает в художественных практиках постмодернизма. Художественный опыт «готовых вещей», использование по отношению к объектам действительности приема художественной рамы – все это представляет собой бесконечные вариации дистанцирования, как наиболее продуктивной стратегии вовлечения жизни в искусство и обратно.

Однако при кажущемся подобии практики эстетического дистанцирования и события эстетической внезаходимости их различие заключается, прежде всего, в различии онтологической задачи главного действующего лица (автора, сценариста, актера – в зависимости от литературного метода и литературоведческого подхода). Дистанцирование представляет собой *жест* внутри определенной онтологической ситуации, этот жест обладает своей художественной прагматикой, он нацелен на переход границы эстетического вкуса, этической нормы, что становится катализатором некоего аффекта разрушения привычного. Событие эстетической внезаходимости отличается от описанного явления тем, что в нем всегда предполагается переход онтологической границы, осуществляемый автором, а смещение этической, эстетической нормы при этом не является частью намерения и целеполагания, но следствием исключительной онтологической аномалии. Внезаходимость не является жестом, но является

поступком, именно так – как *жест и поступок* – соотнесены дистанция и внеаходимость, с учетом всех семантических коннотаций этой понятийной пары.

В свете сказанного, свою полновесность приобретают христианские аллюзии эстетической концепции Бахтина. «Чем я должен быть для другого, тем Бог является для меня» [14; с. 133] – этот принцип является христиански ориентированным фундаментом эстетического созидания, милующего данность героя именно посредством жертвенного исключения автором себя из своей данности, исключения, подражающего жертве Христовой.

Можно отметить, что представленная трактовка авторской внеаходимости позволяет найти пути взаимопонимания между классической эстетикой и постструктуралистскими концепциями письма. Во всем многообразии их современных вариаций корнем все же можно считать ставший уже классическим тезис о смерти автора. Автор, действительно, умер, но результаты этой смерти не становятся началом последующей деструкции, разложения физической, языковой ткани мира. Напротив, его смерть – и есть кардинально необходимое условие созидания, что является смысловым пересечением эстетики и христоцентрично понятого бытия. Смерть автора в искусстве – смерть, инициированная не его методически и исторически обусловленным ничтожеством и неактуальностью, но этической ответственностью, это смерть жертвенная, а потому не влекущая за собой пустоты и необязательности мира и знака, но напротив, новой наполненности и единственно возможной обязательности данной знаковой материи, как то свойственно сакральному и мистериальному.

1.4. Творческое событие как жертвоприношение

Интеллектуальная история сакрального представляет собой масштабную тему в *cultural studies* середины XX века, сохраняющую актуальность и сегодня. В оперативный научный инструментарий различных гуманитарных дисциплин входят культурная, этическая, социообразующая, психологическая функции сакрального, которое, как правило, не связывается с апологетикой какой-либо

конкретной религии, но понимается в своей внеисторической транскрипции священной праформы, одинаково актуальной для всех своих исторических религиозных и культовых проявлений. В частности, базовый концепт исследований сакрального – концепт жертвы и жертвоприношения – становится объектом внимания социологов и антропологов (таких представителей французской социологической школы, как Э. Дюркгейм, М. Мосс, социологов К. Таро, Р. Кайуа, антропологов К. Леви-Стросса, В. Тэрнера); философов, культурологов, психологов, литературоведов (Ж. Батая, Ж. Бодрийяра, Дж. Агамбена, Р. Отто, З. Фрейда, Г. Блума, Р. Жирара, М. Эпштейна).

Фундаментальный труд литературоведа С. Н. Зенкина «Небожественное сакральное: теория и художественная практика» [112] посвящен обзору и трактовке основных концепций сакрального, включая концепт жертвы. Разносторонне комментируя и интерпретируя парадигму феноменов, являющих сакральное в традиционных культурах, автор транслирует их характерные черты в сферу культуры и искусства Нового времени, анализирует рецепцию этой неизменной в своих экспликациях смысловой подкладки священного в ткани и рисунке различных литературных текстов. Однако этот ценный для литературоведа аналитический материал сопровождается скепсис автора книги по отношению к некритичному абстрагированию жертвенного акта, по отношению к тенденции переводить феномен жертвоприношения из контекста реальности, в котором ему присущи неотменимые компоненты телесного мучения, крови, изоляции, в индивидуально-ментальный, символический контекст: «Рене Жирар вынужден предостерегать своих экзегетов от чрезмерной «вербализации» жертвенного феномена, от сведения кровавой телесной реальности к манипулированию словами и условными знаками...» [112; с. 252].

На этом фоне идея интерпретации творческой деятельности как жертвоприношения предстает как периодически возникающая, но все же маргинальная смысловая вариация. Попробуем в общих чертах коснуться таких характеристик жертвоприношения, выявленных в ходе социологического, культурологического, философского анализа этого явления, которые наиболее

сходны по своему существу и процессуальности с событием авторского вненаходимого эстетического созидания.

Во-первых, такой характеристикой является лиминальность, присущая как жертвоприношению, так и, на наш взгляд, творческому событию. Лиминальность означает пограничное состояние субъекта или объекта между двумя различными онтологическими состояниями, социальными либо другими статусами и, собственно, переход из одного статуса в другой, фиксирующий момент нахождения между ними. Англо-американский антрополог, этнолог В. Тэрнер связывает состояние лиминальности, прежде всего, с обрядами инициации в архаичных культурах, в которых отдельный человек либо коллективная общность теряют свою обычную социальную нишу и относительную персональность для того, чтобы приобрести новую, высшую природу и социальную идентичность (таковы обряды инициации неофитов, инициации подростков в сообщество взрослых и прочее). Лиминальный период характеризуется, как правило, атрибутами телесного испытания, асоциальности, униженности, «потери себя» [240; с. 184-232]. Очевидно, что такое пограничное состояние характеризует и жертвенную ритуальность, так как жертва всегда трактуется как напряженная в своей амбивалентности территория, собственность одновременно сакрального и профанного, человеческого и божественного, жизни и смерти.

Граница онтологической вненаходимости, предстоящая субъекту в его авторской деятельности, может быть истолкована как выражение сакрализованной жертвенной лиминальности, поскольку автор теряет свою социальную, психологическую, и наконец, даже биологическую субъектность и приобретает какую-то новую, иную субъектность, благодаря которой его трактуют как творца. Необходимо, однако, подчеркнуть, что оба состояния – человеческое (жизненное, профанное) и авторское (смертельное, сакральное) – соприсутствуют в субъекте одновременно, так же, как в фигуре жертвы в момент жертвоприношения напряженно совмещаются связи с человеческим, дискретным, обыденным и божественным, континуальным, священным мирами.

Собственно, граница, отделяющая жертву в ритуале жертвоприношения, описывается в различных антропологических, этнокультурологических исследованиях достаточно зримо и пространственно определено. В работе французского этнографа и социолога М. Мосса «Очерк о природе и функции жертвоприношения» предлагается некая общая формула организации пространства жертвоприношения, одинаково характерная для совершенно разных ритуалов. В самом общем виде эту организацию пространства можно описать как замкнутость круга и сужение пространства от профанного круга жертвователя к сакральному кругу жертвы [180; с. 37-38].

Если попытаться представить себе эстетическую границу в образно-пространственных координатах, то она представляется не как черта, разделяющая две по-разному «обжитые» территории (например, вымышленная и непосредственная действительность), но как предел, за которым находится субъект творческой активности, и за которым начинается сфера непредставимого, непознаваемого, божественной пустоты. Именно такой смысловой и визуальной пространственностью наделяется творчество в стихотворении Л. Аронсона:

Боже мой, как всё красиво!
 Всякий раз, как никогда.
 Нет в прекрасном перерыва.
 Отвернуться б, но куда?

Оттого, что он речной,
 ветер трепетный прохладен.

Никакого мира сзади:
 что ни есть – передо мной. [7; с. 213]

Последние две строки можно интерпретировать как автопоэтическую декларацию эстетической деятельности, метафору диалогической поэтики творчества, поскольку пространство, которому принадлежит автор в ситуации жертвенной вневходимости, это пространство сакральное, и как таковое оно пусто и безжизненно в обыденном понимании, здесь «некуда оглянуться». Мир

же, который предстоит взгляду эстетической жертвы, являет себя как эссенция прекрасного, гармоничного, континуального, но делает его таким именно взгляд из сакрально-континуального, из смерти.

Поэтическое описание проявлений механики и органики творчества нередко транслирует с разной степенью прямоты атрибуты жертвоприношения, как в базовых характеристиках (вспомним, конечно, пушкинского «Пророка» с его метафорикой сакрального насилия), так и в периферийных. Например, описанная выше пространственная организация жертвенного ритуала – концентрическое сужение пространственного круга к жертве – так отражается в программных стихах А. А. Ахматовой «Тайны ремесла», предметом которых является поэтическое творчество:

Бывает так: какая-то истома;
 В ушах не умолкает бой часов;
 Вдали раскат стихающего грома.
 Незнанных и пленных голосов
 Мне чудятся и жалобы и стоны,
 Сужается какой-то тайный круг,
 Но в этой бездне шепотов и звонов
 Встает один, все победивший звук.
 Так вокруг него непоправимо тихо,
 Что слышно, как в лесу растет трава,
 Как по земле идет с котомкой лихо... [8; с. 198]

Мы видим в образном ряде этих стихов то самое сужение зоны присутствия героя-поэта, которое входит в традиционные практики жертвоприношения, мы слышим некую абстрактную суггестию стихийного страдания в отдаленных хаотичных звуках и голосах. Но кроме этого, здесь важен итог такой концентрации и стеснения пространства, который заключается в вычленении нового, уже иного, окруженного немотой, единственного звука, и затем приобретении новых способностей слуха и восприятия. Описанное событие метафорически отражает переход от привычного к иному, неизвестному,

осуществленный посредством мучительного испытания. Продолжая эту метафору, можно сказать, что концентрические круги, ведущие к внутреннему кругу, сакральной зоне эстетической жертвы, можно осмыслить как привычные для литературной теории слои формальной организации эстетического феномена: внешний, знаковый слой, родо-жанровый, сюжетно-фабульный и мотивный уровни произведения.

Другой важной параллелью, объединяющей практику жертвоприношения и эстетической венаходимости, является особенный эффект, о котором писал социолог Э. Дюркгейм, а именно об эффекте обновления социальной идентичности, монолитности социума как итоге жертвенного ритуала [98]. Он достигается в результате отделения коллективом субъекта (объекта в более умеренных практиках), способного компенсировать этический недостаток общности, потерю гармонии и благого жизненного равновесия путем пересечения границы жизненного и внежизненного. Жертвенные ритуалы принуждают совершить это пересечение с помощью телесной гибели, телесного страдания или, в более гуманных вариантах, изгнания из социума. Эстетический субъект пересекает эту границу символически, что однако не отменяет подлинности происходящего и того благого восстановления порядка мироздания, которое и было неартикулируемым следствием жертвы в традиционном понимании.

Жертва замещает собой коллективную общность, она должна быть и сопричастна ей, и отделена от нее, быть одновременно и своей и чужой, в таком случае, освящаясь при переходе в мир сакрального, она освящает, объединяет собой тех, кого компенсировала. Именно эта формула сопричастности и антагонизма, замещения частью целого и объединения сакральной частью разрозненного обыденного действует в объективной функции искусства объединять народ и, в пределе, человечество в единое целое, именно в этом смысле можно трактовать, например, такую афористичную формулировку, как «Пушкин – наше все». Такие хрестоматийные пушкинские тексты, как «Поэт» («Пока не требует поэта...»), «Поэт и толпа», «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной...») [210; с. 65, 141, 223] настойчиво возвращаются к мотиву

жертвенника не просто в силу культурной рецепции античной поэтической образности, а в смысле непосредственной метафоры жертвоприношения, определяющей существо творческого дара и избрания.

Именно как отношения сакрального и профанного, отношения жертвы и тех, для кого она приносится, кого замещает, объясняются многие мотивные и психо-эмоциональные последовательности внутри названных стихотворений А. С. Пушкина. В стихотворении «Поэт и толпа» [210; с. 141] антагонизм поэта и толпы интерпретируется часто как противостояние «неправильному» пошлому обществу, тогда как есть правильное, свободное от прагматизма, суеты, практической ограниченности. Такая трактовка, как представляется, недостаточно точна, под словами «толпа», «чернь» у Пушкина подразумевается не какое-то особенно испорченное общество, а народная общность в целом, поскольку ее среда всегда профанна, а среда поэта – сакральна. Отсюда такая гневная реакция героя-поэта на критерий пользы в оценке искусства; полезно то, что утилитарно, и ради преобразования, благословения этой утилитарности, поэт отрекается от своей собственной природной возможности пребывать в обжитом профанном мире. Так поэт и толпа антагонистичны, но неразрывно взаимосвязаны аналогично замещающей взаимосвязи жертвы и коллектива.

Интерпретация фигуры и деятельности поэта в стихотворениях Пушкина «Пока не требует поэта...» и «Поэт! не дорожи любовью народной...» среди различных смысловых акцентов включает характерный для жертвы акцент на совмещение униженности, недостатка, изгойства («И меж детей ничтожных мира, // Быть может, всех ничтожней он» [210; с. 65]) и царственности, величия, совершенства, следствием которого является необратимая отделенность от других («Ты царь: живи один...» [210; с. 223]). Такое совмещение отверженности и привилегированности является парадоксальным атрибутом жертвы во всех традиционных культурах, и как видим в автопоэтическом высказывании Пушкина, атрибутом поэтической, эстетической избранности.

Этическая амбивалентность эстетического события, о которой говорилось во втором параграфе данной главы диссертационной работы, может быть соотнесена

с этической амбивалентностью сакрального, отмечаемой во многих исследованиях. В частности, такой авторитетный теоретик сакрального как Роже Кайуа отмечает неразличимость в сакральном классической бинарной оппозиции добра и зла [125; с. 164-170]. В парадигме традиционных культур божественное не трактовалось, как исключительно благое, но вмещало в себя амбивалентность позитивных, благих, жизнепорождающих и негативных, опасных, смертоносных свойств, что отсылает к той внерациональной точке отсчета, в которой базовая оппозиция была неактуальной. «Святость и скверна» (Р. Кайуа) одинаково определяют сакральное в архаичных культурах, и главное, что о нем практически нужно понимать, что оно неприкосновенно, нарушение границы сакрального – это нарушение мира, порядка, что не бывает бесследным. В последующем развитии мировых культур и в последующем развитии теории священного постепенно теряется его изначальная этическая полярность. С. Н. Зенкин объясняет это как смысловой переход от того, что определяется термином «священное» (*sacer*), к той определенно положительно маркируемой сфере, которую можно обозначить словом «святое» (*sanctus*). Он выделяет ряд исследователей, для которых священное относится к «божественному», а значит этически совершенному, безупречному, все же остальное этически сомнительное определяется как дьявольское, искусительное, колдовское, вытесняемое в профанный мир (среди этих исследователей М. Элиаде, А. Буйар, Э. Левинас, рассматривавший, что важно, и искусство как сферу «колдовского») [112; с. 21-31]. В этом контексте поэтическое творчество, в котором бинарная оппозиция «хорошо/плохо» многомерно, целостно усложняется, теряет определенность рациональной процедуры различения, становится зоной сохранения изначальной этической амбивалентности сакрального.

Возможность распространения на феномен эстетической созидательной вненаходимости автора модели жертвоприношения основывается на том факте, что по мере перехода от традиционных культур к прогрессивной цивилизации сакральное перестает ограничиваться формой закрепленного в той или иной культуре ритуала. Многими мыслителями этот процесс осознается как

невозвратная утрата священного в мире (эта рефлексия выражается в тезисе о смерти Бога у Ф. Ницше, М. Хайдеггера, осмыслении капитализма как необратимого процесса рационализации религиозного чувства у М. Вебера и прочее). Однако ряд исследователей социальной, культурной, философской парадигмы священного утверждают, что сакральные смыслы не изымаются из мира, но изливаются в него, происходит стирание границы профанного и сакрального, диффузия этих двух сфер.

Итальянский философ Дж. Агамбен в своей работе «*Nomo sacer. Суверенная власть и голая жизнь*» утверждает, что современное капиталистическое общество блокирует любую профанацию, очевидная для него тенденция – сакрализовать все свои проявления [5; с. 91-151]. Другой известный и влиятельный исследователь феноменов сакрального в современном обществе, французский философ, культуролог и литературовед Р. Жирар выстраивает идею символической заместительной жертвы как основной практики социума, нацеленной на подавление насилия всех над всеми. Жертвенный ритуал, таким образом, переходит у Р. Жирара в область семиотическую, жертвенная практика превращается в знаковый комплекс, тем самым отчасти демистифицируется [106].

Все это дает формальные основания ретрансляции закономерностей жертвенного события на феномен эстетической деятельности в ее диалогическом понимании. Смысловые же основания обнаруживаются, например, в концепции Ж. Батая, трактовавшего жертвенные практики как универсальную форму, реализующуюся в различных аспектах человеческого опыта: в социальном взаимодействии, в экономических закономерностях, в эротической сфере и сфере искусства [12]. Главное, что определяет подход Ж. Батая к сакральному и жертвоприношению как его смысловому центру, заключается в идее изъятия отдельных сфер опыта и практики человека из утилитарного циркулирования. Батай вводит понятие «непроизводительной траты» как некоей священной сферы, явления, не включенного в природные взаимосвязи потребления, утилитарности, изъятая из непрерывной цепи прикладной и полезной деятельности. Жертвоприношение для Ж. Батая – наиболее яркий пример «непроизводительной

траты», своеобразная демонстрация бытию излишка жизни, предназначенного к вольному истреблению, перформативная практика, выражающая, прежде всего, свободу от всецело определенной практичности и причинности природы.

Эстетическая словесная деятельность, которой Ж. Батай касается вскользь, на наш взгляд, представляет собой еще один пример непроизводительной траты, это непроизводительная трата языка, речевых ресурсов, прикладное и полезное назначение которых – обеспечивать обмен информацией. Творчество в своих самых классических трактовках от Аристотеля до Канта – это то, что, в первую очередь, противостоит утилитарности, целеполаганию, практически понятой пользе. Поэтическое творчество транслирует речь, которая не годится для коммуникативного обмена, коммуникативной прагматики, оно передает речь, неотъемлемую часть природы человека, в своем роде, собственность человека, для внечеловеческого события, истребляя практический смысл для сакрально-символического.

Если провести здесь социальную параллель, можно сказать, например, о трактовке социологом М. Моссом аристократии как класса не только ничего не производящих и пользующихся продуктом чужого труда, но и незаинтересованно истребляющих этот продукт труда. М. Мосс трактует зрелищные ритуалы потлача (публичного истребления своего богатства) в архаических обществах как символическое манифестирование ранней аристократии в них [179]. Развитие цивилизации, по мнению Г. Зиммеля [116], взаимосвязано с переходом от практики присвоения к практике отчуждения, дистанцирования ценностей, вершиной такого дистанцирования можно считать музейный шедевр. В этом контексте субъект эстетического опыта, эстетической деятельности предстает как аристократичный расточитель языкового дара, использующий его не прямо функционально, не практично, а поэтическое словесное творчество, всегда затрудняющее приобретение прямого и понятного смысла, тем более напоминает архаичный потлач, чем более широкие, избыточные языковые ресурсы стали его материалом.

Искусствовед Е. Васильева в своей статье «Феномен женского и фигура сакрального» подчеркивает, что язык сакрального всегда сопротивляется артикуляции, эту не подающуюся коммуникативному обмену часть содержит в себе язык как таковой: «Язык и речь сохраняют в себе неидентифицируемый сегмент – элемент, который ускользает от распознавания значения и смысла. Невидимая и неопределяемая компонента сохраняется как часть сакрального, как священная форма, которая рассредоточена в языке, но которая не подчиняется механизму знакового обмена» [47]. Именно эта неартикулируемая, исключенная из процессов обмена часть языка становится материальной основой эстетически жертвенного события.

Непосредственно, аналогия поэтического творчества и жертвенного акта имеет свою немалую историю. Наиболее актуальной эта идея представлялась мыслителям начала XX века, кругу символистов, желавших мыслить свою современность не в близких координатах социально-политической конфронтации, но в контексте большого времени, большой мировой культуры, античного мифа. Интерес к аполлоническому культу и дионисийским мистериям ориентирует главного теоретика символизма Вяч. Иванова к теме жертвоприношения как модели поэтического творчества: «...деятельность художника есть некое дерзновение, и вместе некая жертва, ибо он, поскольку художник, должен нисходить, тогда как общий закон духовной жизни, хотящей быть жизнью поистине и в постоянно возрастающей силе, есть восхождение к бытию высочайшему. Отсюда противоречие между человеком и художником: человек должен восходить, а художник нисходить» [118; с. 635]. Как видим, Вяч. Иванов трактует жертвенное дионисийское нисхождение поэта как антиномию духовного созидания, к которому призван каждый. Однако учитывая изложенные выше концепции сакрального как этически амбивалентного явления, можно предположить, что планомерная духовная аскеза и стихийное жертвенное саморазрушение – это лишь этапы одного пути, попытка прорыва в сакральное, которая предстоит не всякому, но обладающему определенной способностью

пересечь внежизненную границу, наделенному определенными свойствами субъекту.

Тот же метасмысл ритуальной жертвы как основы искусства прямо транслирует другой автор Серебряного века, поэт М. Волошин в своем стихотворении «Подмастерье»:

«Для ремесла и духа – единый путь:
 Ограниченье себя.
 Чтоб научиться чувствовать,
 Ты должен отказаться
 От радости переживаний жизни,
 От чувства отрешиться ради
 Сосредоточья воли;
 И от воли – для отрешенности сознанья.
 Когда же и сознанье внутри себя ты сможешь погасить
 Тогда
 Из глубины молчания родится
 Слово,
 В себе несущее
 Всю полноту сознанья, воли, чувства,
 Все трепеты и все сиянья жизни.
 Но знай, что каждым новым
 Осуществлением
 Ты умерщвляешь часть своей возможной жизни:
 Искусство живо –
 Живою кровью принесенных жертв» [53; с. 216-217].

Следует учесть, что когда речь идет об аналогии жертвенного ритуала и эстетически созидательной деятельности, выделение фигуры жертвы составляет определенную проблему. Нередко такая аналогия проводится в смысле наделения виктимными свойствами героя и насыщения сюжета событиями ритуального насилия, ритуальных стратегий и практик. Так известный литературовед того же

периода начала XX века, филолог круга Бахтина Л. В. Пумпянский отмечает: «Восходя к основной мифологеме – история-природа, вымысел предполагает человеческое жертвоприношение, то есть сакральную гибель исторического героя у алтаря природы, зерно всей художественной словесности. В убиении перед алтарем надо видеть зарождение эстетики <...> Художественная поэзия есть организованное фиктивное жертвоприношение; ясно, что процентное соотношение числа кровавых смертей к числу нормальных в ней много больше, чем в жизни... кровавое преступление в жизни имеет совсем другое значение, чем в поэзии, где оно всегда хранит свои культовые черты» [208; с. 509].

Как видим, автор данного высказывания экстраполирует жертвенные характеристики на внутреннюю событийность произведения, а не на событие эстетического созидания. Действительно, можно предположить, что до актуализации в парадигмах культуры индивидуального авторства жертвенная смерть воспроизводилась внутри сюжета и его основных коллизий. Насыщенность античной классики, греческой трагедии эпизодами ритуализованных смертей заставляет трактовать этот факт как факт миметического отражения исходной, мирозозидающей практики жертвоприношений, воссозданный художественный мир здесь выполняет функцию замещения телесно-кровавой процедуры.

Ситуация кардинально меняется с возникновением феномена индивидуального авторства. Автор, отдельный субъект, «изъятый» из коллективной общности, и становится той фигурой, которая берет на себя тяготу эстетической жертвы, пересечения внежизненной границы, тяготу исхождения из сферы профанного. Идиллический, свободный от насилия и аффекта мир, к примеру, «Старосветских помещиков» возможен, поскольку за ним стоит эстетический субъект, автор, способный выйти за пределы профанного, житейского, обыденного в сакральную сферу смертельного. В этом случае аналогия жертвоприношения и эстетического события выстраивается не на принципе замещения, а на принципе сущностного изменения природы мира в связи с изменением природы жертвующего субъекта, то есть, следуя разграничению, предложенному С. Н. Зенкиным [112, с. 208],

аналогия жертвы и эстетического субъекта проводится не в компенсаторном, а в транссубстанциальном ключе.

В современных концепциях, рассматривающих идею сопоставления эстетической деятельности и жертвоприношения, за основу берется именно транссубстанциальная модель [см. 105; с. 321-405]. В частности, в своем обзоре современных концепций авторства С. Н. Зенкин рецензирует зарубежную монографию Катрин Петерс «Призрачный суверен: жертва и авторство в XX столетии», в которой разрушение авторской субъектности в литературе XX века трактуется как имитация жертвоприношения, игровое воспроизведение жертвенного ритуала на уровне поэтики и сюжетики текста [114]. По мнению К. Петерс, тезис о смерти автора перетолковывается непосредственной литературной практикой как жертвоприношение автора, совершаемое в самом литературном тексте, автор становится разрушаемым конструктом.

Теоретическую сложность в вопросе соотношения эстетического события и жертвы составляет невозможность дифференциации традиционных действующих лиц жертвенного ритуала, а именно жертвователя, жреца и жертвы, в закономерностях функционирования художественного целого. В эстетическом осуществлении структура жертвенного ритуала объединяет эти три фигуры в эстетическом субъекте, подобно литургийному объединению жертвователя, жреца и жертвы в христианской традиции, эстетическая жертва полагает себя как самопожертвование, в этом смысле эстетическое жертвоприношение христоцентрично, представляет собой литургийный рефрен.

Для соотношения жертвы и эстетически вненаходимого созидания актуальной становится проблема, о которой говорилось выше, а именно проблема потери базового телесно-материального компонента в различных семиотических, символических отражениях жертвенного ритуала, неправомерность трактовки жертвоприношения как интеллектуального дискурса и только. Литературовед М. Эпштейн, предлагая свою концепцию «скрипторики» как дисциплины, изучающей феноменологию письма в качестве, прежде всего, материально-телесного процесса, настойчиво акцентирует сохранность жертвенной

материальности в самом процессе нанесения знаков на поверхность бумажного листа: «Акт письма сам по себе содержит скрытую семантику жертвы, самозамещения субъекта вследствие его самоотречения <...> у пишущего не может быть чистой совести, поскольку ему есть что скрывать: он знает, что производит подмену, испещряя знаками чистую, «невинную» поверхность листа или монитора. Но что же здесь приносится в жертву? Сам пишущий. Он раздваивается на жертвователя и жертву и сам означает себя в письме как искупителя своего несовершенного бытия» [269]. И далее исследователь еще более отчетливо, усиленно образно подчеркивает сохранность материального компонента письма как жертвоприношения: «...жертвенная семантика прослеживается в муках писательства, в метафорах пера как оружия, меча, штыка, в психологической трудности нанесения первого знака-надреза на чистый незапятнанный лист (жертва должна быть непорочной, иначе не действует сакральная сила замещения)» [269].

Итак, рассмотренное в данном параграфе диссертационного исследования концептуальное сопоставление жертвоприношения и вненаходимого эстетического созидания позволяет относить архитектонику диалогической вненаходимости не только к фикциональному художественному целому, но и к фактуальным эстетическим феноменам. Органичность и состоятельность аналогии эстетической деятельности и жертвы открывает теоретическую возможность оперировать понятием эстетической вненаходимости по отношению к дневниковому тексту и любого рода документализму в литературе, в этих случаях под вненаходимостью, внежизненной позицией автора может подразумеваться буквальная, жертвенная внеположенность бытию. Именно такая модель творческого созидания наиболее полно отражает сущность философской диалогии, которая заключается в абсолютной эстетической доминанте Другого, в поступке этического «себя-исключения», что и реализуется в закономерностях диалогической поэтики.

ГЛАВА 2. ДИАЛОГИЧНОСТЬ ДНЕВНИКОВОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

2.1. Диалогическая поэтика в повествовании классического и неклассического типов

Проблеме разграничения типологических особенностей классического и неклассического искусства, классического и неклассического типов философского мышления, производства смыслов и мироощущения посвящено много теоретико-литературных, философских, культурологических работ [176; 113; 94; 42; 84]. Тем не менее, прояснение позитивно верифицируемых координат классики и не-классики и сегодня является нерешенной теоретической проблемой, понятия классики/не-классики нельзя считать строгими научными терминами. Для европейского искусства рубежом, отделяющим классику от неклассических форм, является романтизм как метод, в котором произошли наиболее значимые перемены в понимании субъекта, его сущности, активности и полномочий, это период, ознаменованный эмансипацией субъекта в искусстве, когда культурную парадигму строит уже не жанровая преемственность, а индивидуальная конкуренция, сама создающая себе художественный закон [см. 176]. Однако для отечественного культурного сознания, подразумевающего под классикой, прежде всего, золотой век реализма в русской литературе, такое разграничение не может быть абсолютным. Можно сказать, что в отечественной словесности в ее отчасти миметическом становлении наиболее ярко отразилась парадоксальная ситуация смены одной классики на другую: классика, ориентирующаяся на жанровый канон, сменилась классикой, регламентируемой канонами индивидуального авторства, как художественного образца, жанровый образец уступил место стилистическому. Интересно в этом смысле убеждение Л. В. Пумпянского в том, что классика русского реализма есть продолжение характерных черт античности, что соответственно ориентирует пласт этих текстов как отражающих эпоху рефлексивного традиционализма, канонической или эйдетической поэтики [209].

В проблемном поле теории познания и онтологии неклассичность имеет вполне очевидную точку отсчета – это индивидуализация знания и опыта, ориентирующая мышление, в первую очередь, на самосознание и рефлексию, разграничивающую субъективное сознание и объективный внешний мир, что подробно рассмотрено у авторитетного исследователя рассматриваемой проблемы в сфере философии М. К. Мамардашвили [161].

Что касается теории искусства и конкретно литературной теории, то подходы к определению классичности/неклассичности демонстрируют гораздо более широкую вариативность и пестроту. Во-первых, критерием разграничения классики и поп-классики становится разграничение по конвенциональному принципу качества и авторитета (этот подход осмысляется в работе В. М. Марковича «К вопросу о различении понятий “классика” и “беллетристика”» [164]). Исходя из этого принципа, классикой можно считать те тексты, которые вошли в литературный канон по некой подразумеваемой общественной конвенции. Такая иерархия, своеобразная классическая лестница, может быть весьма детально структурирована, что отражается в теории «соотношения литературных рядов», дифференцирующих корпус литературных текстов определенного периода на тексты «первого», «второго» (и так далее) ряда. Данный тезис рассмотрен в работах С. И. Кормилова [143] как восходящий еще к Ш. Сент-Бёву. Литературоведческое изучение этой парадигмы классического канона приводит к выводам о принципиальной нестатичности ступеней конвенциональной иерархии, классический центр и беллетризованная периферия вступают в процессы конфронтации и диффузии, и это становится основой литературного развития в теоретическом осмыслении различных филологов от «литературного факта» Ю. Н. Тынянова [239] до «страха влияния» Х. Блума [25].

Эта принципиальная подвижность литературного поля становится основой для дифференциации классического/неклассического корпуса текстов по принципу их функционирования в том или ином качестве в определенную эпоху. Такое разграничение приобщается к ряду внешних критериев оценивания

«классичности», то есть статус классики зависит от внешней репрезентации и рецепции текста, а не от внутренних, эстетических его характеристик. Среди внешних маркеров классики выделяются также такие характеристики, как включенность классического произведения в определенную традицию, оно не может быть единичным или маргинальным в своей стилистике (А. Компаньон [135; с. 273-275]); присутствие значимого корпуса текстов у автора-классика, так называемого, «наследия»; обновление комментария и новых прочтений (теория У. Эко о «закрытых» и «открытых» текстах [268; с. 20-26]).

Если говорить о сущностных характеристиках поп-классики, то здесь гораздо сложнее обнаружить такую внешнюю атрибутивность, если о классике косвенно «договариваются», то не-классика определяется в читательском социуме по остаточному принципу, «то, что не относится к классике». Имманентные же характеристики не-классики как раз достаточно подробны и разнообразны, однако зачастую лишены общего принципа, приводятся как парадигмы неклассических практик, феноменов и приемов. Среди таких характеристик теоретик неклассичности В. В. Бычков выделяет артефакт, автоматизм, интертекст, деконструкцию, абсурд, лабиринт и другие [155], как видим, здесь перечислены как сущностные черты эстетики постмодернизма, так и локальные инструменты достижения неклассического эффекта.

Самой общей ценностно-смысловой установкой не-классики с определенной мерой риска можно признать стремление к деструкции заданных форм и смыслов, В. В. Бычков определяет эту характерную черту как возврат к дионисизму [42], плодотворному разрушению, обладающему мощной витальной и созидательной силой. Такой деструкции подвергается не только родо-жанровый, стилистический, событийно-композиционный арсенал, но и само намерение создания художественного произведения с фикциональной основой, фундаментом построения неклассического целого все чаще становится эстетизация окружающей среды. Эстетическое сознание с определенного момента не является уже исключительным феноменом, свойством избранных, но еще одной из форм общественного сознания.

Итак, основным рубежом перехода от классических к неклассическим формам в литературоведческой теории считается рубеж, разделяющий риторический принцип творчества (ориентир на готовый образец) от собственно литературного (ориентир на уникальность). Сложно отметить эту точку на прямой развития литературной истории, к риторической парадигме можно отнести и стереотипность фольклорной формулы (о чем рассуждает С.Н. Зенкин [113; с. 126]), и повторяемость жанровой формы. Вслед за П. Г. Богатыревым и Р. О. Якобсоном можно применить принцип сосюровского разграничения языка и речи к литературным формам, риторическая классика в этом смысле будет ориентирована на язык как готовую стабильную систему, а индивидуальное авторство на речь, как нерегламентируемую индивидуальность выражения общих законов [28].

Авторы «Теории литературы» С. Н. Бройтман, Н. Д. Тмарченко и В. И. Тюпа подходят к разграничению классики и не-классики с других позиций: они осмысливают классическое/неклассическое искусство в качестве двух этапов новой эпохи исторической поэтики, которую они определяют как поэтику художественной модальности (другие варианты определений: индивидуально-авторская эпоха (С. С. Аверинцев); эстетика противопоставления (Ю. М. Лотман); неканоническая эпоха; эпоха внутренней меры). Такой вариант периодизации и осмысления в ней смены поэтических законов плодотворен тем, что здесь классическое и неклассическое эстетическое сознание предстают взаимосвязанными этапами, стадиями проявления одних и тех же закономерностей поэтики. Этими закономерностями являются окончательное укрепление автономии личности по отношению к типологии «человека как такового»; не данность, а заданность смысла, «который создается человеком и не существует в готовом и отвлеченном от него виде» [35; с. 223]; автономия образа и идеи, которые уже не связаны только по принципу иллюстративности; и, в особенности, феномен усложнения и тончайшей дифференцированной организации субъектных структур в рамках художественного целого.

Субъект, в том числе и субъект эстетический, глубоко осознается в качестве неразрывной связки Я и Другого, в которой Я либо самотождественно – и это будет классика, либо не тождественно себе, существует в некой туманной многовариативности, в беспокойной попытке осознать себя средствами художественного претворения, высокой игры с Другим неклассического искусства. В неклассической поэтике произошло «открытие автора и героя не как готовых и постоянных ролей в структуре произведения, а как перемежающихся нестационарных состояний» [35; с. 262].

Децентрация субъекта становится, действительно, наиболее значимым атрибутом неклассического мышления и способа эстетической деятельности. Осмысливая это положение, донецкий литературовед А. А. Кораблев апеллирует к смене образного ряда «музы», как эстетического медиума классического века литературы, на «музыку» неклассического эстетизма: «Есть существенное различие между “музой” и “музыкой”: в одном случае это “существо”, в другом – “существование”, что, по-видимому, предопределило смену поэтических эпох в русской словесности и переход от классического “золотого века” к неклассическому “серебряному”» [140; с. 16-17].

Определяющая не-классику потеря эстетическим субъектом самого себя порождает напряженную рефлексию, попытку обрести себя глазами Другого или в других. Прежде всего, эта ситуация становится корневой причиной разрушения собственно литературных форм, утрачивающих свои пластические очертания в связи с потерей устойчивой трансгрессионности эстетического субъекта. В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» М. М. Бахтин описывает три генерализованных варианта разрушения авторской вменяемости в художественном целом: это ситуации, когда герой завладевает автором, автор завладевает героем, и герой сам становится своим автором, «осмысливает свою собственную жизнь эстетически» [14; с. 99-104]. Эти вариации нарушения эстетической цельности произведения Бахтин характеризует вне привязки к определенному историко-литературному этапу или системе общих эстетических установок литературного метода, дискурса той или иной поэтики. Описывая

ситуацию, когда герой завладевает автором, литературовед ссылается на поэтику Ф. М. Достоевского, герой которого лишается своей необходимой пластической выраженности при смысловой незавершенности, на отдельные примеры героев Л. Н. Толстого; характеризуя ситуацию экспансии авторского контекста в мир героя, в качестве примера Бахтин обращается к герою классицизма и романтизма. То есть в первоначальном бахтинском контексте все три ситуации универсальны и независимы от историко-литературного фона, проявляются на любом этапе развития литературных форм.

Однако можно увидеть, что все эти варианты деформации эстетической архитектоники свойственны художественной парадигме модернизма и постмодернизма, то есть историко-литературных этапов, традиционно маркируемых как неклассические. Первый из рассматриваемых случаев – ассимиляция автора героем – здесь выражается в непреодолимой рефлексивности героя, невозможности обрести им выраженные смысловые, событийные, пластические очертания, поглощаемые напряженным усилием осознания самого себя в ситуации, когда автор теряет или отдает герою эти полномочия (герой К. Вагинова, А. Белого и других). Второй случай – автор завладевает героем – отчетливо выражается в усилении позиций автобиографического романа в литературе первой половины XX века. Здесь герой выступает как авторское альтер эго, становится распространенным тип «серийного» героя, героя, размыкающего событийные границы, переходящего из произведения в произведение, «навязчивого» героя, по определению Бахтина (герой И. Бунина, И. Шмелева, художественных произведений М. Пришвина). И наконец, описываемая Бахтиным третья ситуация утраты авторской трансгрессиентности художественному миру – ситуация самоэстетизации героя – выражена в широкой и распространенной тенденции к театрализации как в прозе, так и в поэзии начала XX века.

Разрушению художественного целого классического типа в литературе рубежа XIX–XX веков посвящен ряд работ донецкого литературоведа В. В. Медведевой-Гнатко [171]. Автор этих исследований полагает, что причины

слова классической эстетики кроются в феномене всепоглощающей авторской рефлексии, характерной для прозы этого периода: «Своеобразие архитектоники названных произведений (ряд произведений рефлексивной прозы XX ст. – *К. П.*) определяется тем обстоятельством, что автор предпочитает видеть свое творение не столько в оформленном предмете, сколько в процессе созидания последнего <...> Так же, как и автор-творец, читатель рефлексивного произведения вынужден преодолевать постоянный хаос «случайных личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков» этот хаос вторгается в читательское восприятие посредством черновика, который рефлектирующий автор не может и не желает упрятывать в готовый художественный продукт» [170; с. 157, 165].

Такую утрату эстетического тонуса исследовательница, кроме прочего, объясняет корневой переменной мировоззренческих установок культурного контекста этого периода: «В ситуации религиозного ренессанса <...> всякая претензия на сакрализацию собственного творческого «я» мыслится как онтологически не обоснованная и не правомерная. Более того, процесс авторской десакрализации стремится к своей непосредственной самообнаружаемости, что проявляется в неприкрытых для читателя имманентизации творчества, утрате позиции вневходимости, разрушении трансгredientных моментов» [170; с. 158]. С этим аргументом нельзя вполне согласиться, так как в заглавный ряд мировоззренческих положений начала XX века непременно включалась идея теургии, сотворчества Богу в акте сотворения мира, который еще не сотворен, но создается непрерывно. С этой точки зрения, явление черновика в статусе художественного целого еще не обозначает десакрализации автора, так как черновик бытия как такового непрерывно становится чистовиком и наоборот. Эта ремарка тем не менее не отменяет того неоспоримого факта, что художественные структуры в литературе этого периода претерпевают ряд деформаций, связанных и с размыванием границы авторской вневходимости творимому миру, и с невозможностью завершения такого симбиоза автора и героя без вневходимой точки опоры.

Важно акцентировать состоявшийся в неклассической эстетике переход от диалогической поэтики, выстроенной на фундаменте «я – другой» (классический автор и его герой), к поэтике, смещающей границы субъектного взаимодействия к неопределенной множественности «других». Эстетический субъект проявляет себя не только в напряженной рефлексии собственного осознания, но и в ситуации растворения своего Я в других, вчувствования в неопределенную множественность мира (к слову, понимаемого в бахтинской эстетике как потеря эстетической цельности): «Личность уже перестает пониматься как монологическое единство, а предстает как “неопределенная” и вероятностно-множественная» [35; с. 253]. Подобная установка на множественность воплощается, в частности, в такой базовой черте неклассической эстетики, как вариативность, подробно рассмотренной в диссертации Ю. В. Доманского [84]. Именно вариативность легитимирует черновик в качестве исходного и итогового текста в неклассических литературных практиках.

Своеобразным смысловым парадоксом является то, что все признаки разрушения классических субъектных отношений автора и героя, автора и мира характерны для ведущих жанровых форм художественности, за руинами формы угадываются архитектурные очертания поэмы, повести, рассказа и т. д. Напротив, жанры, находящиеся на периферии художественного как такового – мемуарные жанры документального письма, только приобретающий свой художественный статус жанр эссе – претендуют на способность восстановить не искусственно-игровую, но онтологическую сущность эстетического.

Документализм этих форм созвучен другой фундаментальной мысли, надежде, возникшей на сломе эпох рубежа XIX-XX века и высказанной многими интеллектуалами этого времени – надежде на преодоление пропасти между искусством и жизнью, усталости от замкнутых форм эстетизма, которые непричастны текущему. Теоретик неклассического искусства В. В. Бычков отмечает, что тенденция к выходу искусства за свои рамки и объединении его с жизнью характерна, с одной стороны, для символистов с их идеей теургии, то есть обязательной включенности искусства в процесс сотворения мира Богом,

понимаемый как длящийся и незавершенный акт; с другой, та же тенденция соединения искусства и жизни совсем в другой содержательной трактовке обнаруживается в конструктивистском дискурсе (добавим от себя – и в авангардно-футуристическом) в идее искусства как ремесла и профессии, искусства как товара потребления (дизайн, авангардно-модернистская архитектура) [43]. Явление искусства, как определенного отделенного от действительности герметичного мира, творческого воображения, образно оформленного вымысла переживает определенный дефолт, что ощущается в таких характерных высказываниях самих авторов: О. Мандельштама: «Должно быть, величайшая дерзость – беседовать с читателем о настоящем в тоне абсолютной вежливости, которую мы почему-то уступили мемуаристам» [163; с. 186] или в замечании Дж. Фаулза о том, что роман «изо всех сил стремится к реализму в обыденном значении этого слова» [246]).

Таким образом, важнейшей характеристикой неклассической художественности становится снижение роли вымысла, обращение к факту и документу. Документальное письмо является актуальнейшим объектом анализа и научного комментария в современной теории литературы, это явление, затрагивающее огромный спектр проблем: от определения временных границ и особенностей функционирования документалистики в литературном дискурсе до выделения документальной составляющей в классических жанровых парадигмах, когда становится понятно, что «документ» проявляет себя не локально, а тотально, во всех периодах литературной истории.

Если рассматривать документальные феномены в литературе не сточки зрения их жанровых характеристик, образующих отдельный жанровый сегмент документалистики, и стилистической регламентации, а с точки зрения факта и вымысла как основных составляющих литературного нарратива в принципе, то следует обратиться к работам Ж. Жететта, В. Шмида, В. Изера [104; 263; 122] в западном литературоведении, к работам П. В. Палиевского, Л. Я. Гинзбург [191; 63; с. 30-117] – в отечественном. Понятие фикциональности и фактуальности как определяющих характеристик текста вводит Ж. Женетт, обративший внимание на

то, что ориентация текста в сторону вымысла или факта в основном определяется соотношением позиций автора, повествователя, персонажа (см. в разделе «Фикциональное и фактуальное повествование (*fictionis narratio, facti narratio*)» работы «Вымысел и слог» ряд предложенных литературоведом схем идентификации «автор – нарратор – персонаж» для различных повествовательных дискурсов [104; с. 407]). То есть фикциональность и фактуальность трактуются не как определенный жанровый статус текста, но, скорее, как нарративная тенденция.

Ведущий нарратолог В. Шмид продолжает вслед за Ж. Женеттом оперировать понятиями фикциональности и фактуальности, акцентируя несколько моментов: фиктивность – характеристика, относящаяся к онтологическому статусу события в повествовании (событие вымышлено), фикциональность – термин характеризующий текст, основой которого является фиктивное событие; термины «фиктивный» и «фикциональный» в отношении художественной словесности лишены негативных коннотаций («ложный», «обманный», «манипулятивный»); характеристика фикциональности текста гомогенна, то есть не смотря на то, что нарратив может включать подлинные факты истории и действительности, а актором художественного нарратива может быть историческое лицо, текст, тем не менее, считается фикциональным, так как фактография, как правило, соседствует с вымыслом, наличие последнего определяет текст как фикциональный вне зависимости от присутствия факта в ткани нарратива [263; с 22-36]. Соглашаясь с последним тезисом, можно в равной мере утверждать гомогенность фактуального повествования. В том случае, когда общая эстетическая установка на фактуальность определяет всю архитектуру текста, все вымышленные элементы повествования поглощаются этой общей установкой, документ ассимилирует вымысел (крайним жанрово-игровым выражением подобной закономерности является текст «мокьюментари», стилизация документальности вымышленного события и фикционального нарратива).

Отечественный исследователь документальных литературных форм П. В. Палиевский предлагает логически разграничить понятие факта и документа

в отношении феноменов художественной словесности. Факт, по мнению Палиевского, является неотъемлемой составляющей любого художественного повествования. Действительно, это выражается в многочисленных характеристиках литературного творчества, например, возможность прототипа героя, исторической, биографической основы вымышленного сюжета, и собственно, стремление к правдоподобию. Но при этом сосуществование факта и вымысла в словесном художественном целом понимается В. П. Палиевским как напряженно-конфликтное, факт может быть соположен вымыслу или быть его основой, однако его работа в произведении нацелена, в том числе, на разрушение вымысла, постепенную эрозию фикциональности: «Цена такого союза факта и искусства слишком велика. Вернее, это даже не союз, а обратное поглощение: факт использует лучшую из возможностей, чтобы прорасти...» [191; с. 162]. Литературный документ – это и есть итог такого «прорастания» и победы факта над вымыслом в деле организации художественного целого.

В книге Н. Яковлевой «“Человеческий документ”: история одного понятия» прослеживаются истоки присутствия документа в литературном поле в качестве самостоятельного артефакта или документально-фикционального гибрида, а также развитие и изменения семантических коннотаций рассматриваемого концепта «человеческий документ» [273]. Исследовательница связывает начало вхождения документа в литературу с установками французского натурализма на фиксацию в литературе непосредственного факта, сюжета, человеческого типа, взятых как они есть в действительности. В контексте отечественной литературной традиции расширение полномочий и функциональности документа как литературного явления можно наблюдать уже в приверженности реалистического метода к жанру очерка и фельетона. В этом Н. Яковлева усматривает как объективный процесс документализации отечественного литературного дискурса, так и, в дальнейшем развитии, ориентацию на западные образцы, в частности, на богатый экспериментальный литературный опыт «золаизма».

Авангардное для своего времени стремление романа Э. Золя, литературных экспериментов братьев Гонкур к поиску событийной опоры в документе создает

условия для провокативной эстетизации медицинского и судебного протокола, автор «натуральной школы» сменяет амплуа своей активности с демиургического на коллекционерское, автор становится собирателем пикантных фактов и провокаций. Нельзя сказать, что такая маргинализация авторской задачи была воспринята в русской литературной среде как положительное явление, ориентир на литературный скандал и сиюминутный эффект был внутренне чужд народническому стремлению к описанию правды жизни, социальных низов, вносящему весомую долю публицистичности в контекст русской литературы второй половины XIX – начала XX века. Однако при таком различии внешней задачи в литературах разных стран, фактичность вхождения документа в литературную парадигму можно признать общей объективной тенденцией, с одной стороны, отражающей изменения в субъектной структуре литературного нарратива (постепенно развивающаяся децентрация авторского субъекта), а с другой, демонстрирующей различный прикладной (социально-психологический) эффект такой документализации художественного текста: «При сохранявшемся балласте значений человеческий документ мигрировал в актуальные общественно-культурные контексты. В эпоху женской эмансипации понятие соединялось с “женской литературой”; общий интерес и внимание к “писателям из народа” содействовало к вовлечению его в круг неонароднических текстов...» [273; с. 111]. Таким образом, литературный документ может быть проанализирован в контексте литературы как «социального поля», и здесь есть масса вариаций, от корреляции литературного документа с феминистической «повесткой» и практиками эмоционального, гендерного раскрепощения, с фрейдистским психоанализом до взаимосвязи документализма литературы с социально-политической агитацией разного толка. Другой же аспект рассмотрения документального начала в литературе затрагивает изменения модальности поэтики, строящейся на взаимодействии «я – другой», эти изменения связаны с потерей эстетическим субъектом необходимого «избытка» видения и понимания действительности, что обусловлено его включенностью в текущее, в документальное.

Жанровый диапазон документалистики весьма широк и лишен строгой определенности в научной рефлексии. Ведущая исследовательница документализма в художественной словесности и феномена литературы нон-фикшн Е. Г. Местергази говорит о сложности определения и классификации документальных жанровых форм, порождающей неполные и размытые классификации, так в словарной статье «Документальная литература» «Литературного энциклопедического словаря» 1987 года в документалистику не включаются, например, жанры очерка, публицистический дискурс [182; с. 175-176]. В своем диссертационном исследовании «Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века)» Е. Г. Местергази приводит ряд определений самого по себе явления документалистики, среди которых документальная литература, литература факта, «человеческий документ», художественно-документальная проза, автодокументалистика, non-fiction, эго-документ и другие, ни одно из этих определений не принято как общее обозначение феноменов документального в литературе [172; с. 10-16].

Можно сделать вывод, что документальное начало в неклассическом повествовании образует некий метажанр, инвариант, каждая конкретная вариация которого, от публицистической статьи и эссе до исповеди, мемуаров и дневников, формируется мерой соотношения вымысла и факта, различиями в имманентных характеристиках авторского субъекта. Е. Г. Местергази предлагает классифицировать все документальные формы в литературе по двум типам – первичные и вторичные, из которых первичные представляют собой непосредственное фактуальное письмо (хроники, исповеди, дневники, личные письма, записки и другие формы), а вторичные ту или иную форму эстетического обрамления, фикциональной интеграции факта (документальная повесть, роман-быль) [173; с. 46-60]. Очевидно, что такой подход подразумевает определение эстетической меры текста мерой фикциональной составляющей. Однако само по себе присутствие вымысла не несет в себе презумпции эстетической полноты, но, по мнению Л. Я. Гинзбург, является только способом организации

повествовательного целого [63]. На вопрос, взаимоисключают ли друг друга художественность и формы документализма, Л. Я. Гинзбург отвечала однозначно отрицательно, между этими двумя типами словесности нет закрытой границы, более того, художественность, по ее мнению, здесь обеспечивает только факт эстетической преднамеренности или, другими словами, воля текста к автореференции: «Для эстетической значимости не обязателен вымысел и обязательна организация – отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преобразенных словом» [63; с. 10].

Немецкий литературовед, автор концепции рецептивной эстетики В. Изер в работе «Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте» разделяет понятие вымысла и воображения, считая первое более узким и конкретным по своему значению. С точки зрения Изера, вымысел, в отличие от воображения, всегда некая специальная практика, состоящая из двух обязательных процессов: селекции фактов реальной действительности и их последующей комбинации, ориентированной уже эстетически [122; с. 187]. Этот методологический подход является особенно важным для различных феноменов фактуального письма, в которых редко создается вымышленная коллизия, фикциональное событие, но при этом для такого типа повествования вполне характерны описанные Изером селективно-комбинаторные действия авторского субъекта, эстетизирующие действительность. Воображение стихийно, вымысел обладает совершенно определенной программой своего смыслового развертывания, которая может считаться эстетическим критерием даже если речь идет о фактуальной событийности. Это дает возможность трактовать, например, дневниковую событийность как эстетическую, если в ней видна та или иная тенденция к особой организации повествования, выстраиванию нарратива.

В учебном пособии «Теория литературы: проблемы и результаты», автор которого С. Н. Зенкин, в разделе о вымысле предлагается учитывать две важные характеристики фикциональности, понимаемые как основа создания отдельного художественного мира. Первая из них – референциальность художественного повествования – подразумевает различие в уровне фактического правдоподобия

вымышленного мира (эпос в этом смысле обладает гораздо большей референциальностью, по замечанию Д. Лукача, чем драма). В этом плане документальный нарратив может быть высоко референциальным (подробный ежедневный дневник, например), а может быть лирически-суггестивным, фрагментарным, рационализированным, философичным и, следовательно, в низкой степени референциальным, то есть в смысле референциальности вариации документального повествования повторяют родо-жанровые вариации традиционной художественной парадигмы.

Второй базовой характеристикой вымысла как такового становится такая его компетенция, которая заключается не столько в создании «параллельной реальности», сколько в организации и упорядочивании реальности имеющейся, вымысел это только лишь тенденция к упорядочиванию явлений действительности, интеграции их в определенный смысловой паттерн: «Его (вымысла – *К.П.*) противоположностью является не “документальность” – она как раз легко сочетается с вымыслом, чему примером множество романтических повествований “на основе реальных фактов”, – а дезинтеграция целостного мира, к которому могла отсылать еще даже поэзия классического типа» [113, с. 483].

Таким образом, тенденция к документализму в неклассической литературной парадигме конца XIX – начала XX века не означает разрушения ее эстетического потенциала, но скорее знаменует серьезные изменения в поэтике субъектного взаимодействия (автора и героя, автора и события). Эстетический взгляд на действительность перестает синтезировать из этой действительности отдельный законченный сюжет, психологический или социальный тип персонажа и другие традиционные для художественной словесности закономерности воображаемого мира, но пытается увидеть саму действительность, всю ее грандиозную фактичность как мегасюжет, действительного, онтологически данного Другого как героя.

Такое обновление диалогической поэтики в неклассической словесности отражает не только тенденции будущего, разрушение литературы вымысла в традиционном ее понимании, но во многом представляет собой ретроспекцию в

прошлое, в тот период, когда литература только начала свой путь эмансипации от большой стихии словесности. Наиболее полно этот период и процесс описан в программной статье С. С. Аверинцева «Греческая “литература” и ближневосточная “словесность”», в которой анализируется два в корне различных способа интеграции бытия в эстетическую сферу. Греческая литература создает эстетическое целое, которое мыслится самозаконным, герметичным, отделенным от текущей временно-пространственной, исторической континуальности, это завершённое «слово о мире», изымающее из текущей действительности не только сюжет и героя, но и автора, завершающего этот отдельный мир; основой такого эстетизиса является созерцание, ориентир на пластический, зрительный образ даже в словесном творчестве, для которого С.С. Аверинцев актуализирует и объясняет понятие «экфрасис». Все это и характеризует «литературу», истоком которой является именно эллинская традиция. Для ближневосточной традиции, согласно Аверинцеву, характерно погружение художественного текста и его автора в бытие, данное в своей временной, пространственной, событийной, социальной непосредственности, текст не изымается из жизни, является ее частью, необходимой вехой, это «еще одно слово» среди множества произнесенных в мире, в безграничной словесности; автор, таким образом, ориентирован не визуально, а скорее вербально и аудиально, понимает свое творчество как непосредственно включенное в бытие дело [3]. Данное разграничение двух типов художественного слова С.С. Аверинцев описывает во взаимосвязи с конкретным историческим периодом и географическим разделением, однако отмечает, что именно греческая «литература» стала основой европейских литератур и того содержания, которое подразумевается под понятием литературы в принципе, безотносительно к истории и географии. Ветвь ближневосточной словесности не дала в истории культуры такого богатого плода, ее генезис был не настолько выраженным, однако его нельзя считать абсолютно отсутствующим. По этому поводу донецкий литературовед А.А. Вчерашняя отмечает следующее: «Продолжая логику Аверинцева, можно предположить, что характер взаимодействия *литературы* и *словесности*, равновесие их интенций или

доминирование одной из них определяют национальную специфику литератур. Хотя в целом западноевропейские литературы более следуют принципу литературности греческого типа с ее установкой на культ культуры, пафос дистанцирования, эстетизм» [55; с. 21-22]. Можно добавить, что не только национальная специфика литературы может быть ориентирована на словесность, «словесность» как определенный закон и принцип создания произведения, как определенная словесно-художественная парадигма периодически берет реванш над «литературой» в процессе становления и изменения литературных форм и способов наррации. Отказ от миметического воссоздания бытия – это периодически повторяющееся событие словесной культуры, как в творчестве отдельных авторов, так и в ориентации литературного метода, определенной поэтики. Документализм неклассической словесности, узаконивающий черновик, дневник, записки и письма как выражение обновленной поэтики «я – другой», ставит авторское Я в прямые отношения к непосредственному (а не воссозданному) бытию и его эстетическому потенциалу.

Однако при этом нельзя сказать, что опыт греческого эстетизма, подразумевающий дистанцирование как основу эстетизации действительности, возможно не учесть и оставить позади. В новых условиях не-классики конца XIX – начала XX века можно наблюдать своеобразный закономерный диалектический синтез двух парадигм организации художественного высказывания – включенность автора в бытие, понимание своего высказывания как дела, непрерывно осознаваемая автором необходимость объединить искусство и жизнь отражают традиции «словесности», но все механизмы эстетизации действительности остаются «литературными», риторическая эпоха ощущается как завершенная, пройденная. Поэтому эстетическое дистанцирование продолжает сохранять свою необходимость, свою способность к завершению повествования как эстетического целого.

Новые реалии литературного процесса требуют обновления способов эстетического дистанцирования, коль скоро авторский субъект имеет дело непосредственно с бытием в его данности, то *эстетическую дистанцию во*

многим *начинает* *замещать* *дистанция* *хронологическая,* *временная* *ретроспекция*. Именно эта необходимость обретения эстетической дистанции по отношению к данности бытия так актуализирует весь жанровый комплекс мемуаристики в рассматриваемом периоде не-классики рубежа XIX-XX веков. Следует отметить, что такое обретение эстетической дистанции как временной нельзя считать абсолютно новым явлением, так как в определенном смысле эпическая дистанция, о которой говорит в отношении древних литератур М. М. Бахтин в своей статье «Эпос и роман» [17] была ни чем иным, как хронологической дистанцией, несущей эстетическую и даже религиозно-освящающую функцию.

Разумеется, между эпической дистанцией и мемуарной ретроспекцией есть многочисленные различия, сравнивать их можно только как возникновение подобного в существе своем явления на новом витке истории в кардинально отличных условиях. Прежде всего, мемуарная ретроспекция не сакрализует прошлое как таковое, бахтинское определение эпика как «абсолютного прошлого» вкладывает в определение «абсолютное» семантику священной неприкосновенности, невозможности вхождения в это прошлое, разрушения его сакральной и эстетически устоявшейся формы. В неклассической словесности сама по себе временная дистанция не освящает и не эстетизирует бытие, но замещает собой эстетическую дистанцию авторского субъекта по отношению к фиктивному событию классической словесности, и в том и в другом случае эстетически завершенным и целостным бытие становится в силу трансгредиентности автора миру, к которому он становится в эстетические отношения.

Историческая дистанция замещает эстетическую в различных вариациях жанра биографии (беллетризованная биография, ретроспективная хроника). Следует отметить, что историческая ретроспекция нередко эстетизирует уже созданные и имеющие определенный литературный статус тексты. Она становится фактором, влияющим на ослабление связей текста с его культурно-социальной функциональностью в определенный исторический период (стихи по

случаю, эпиграммы, хроникальные документы и прочее). Таким образом, историческая ретроспектива обретает возможности эстетического дистанцирования по мере того, как теряет какое-либо прикладное, практическое целеполагание, политическую, социальную, психологическую функциональность. Если подобная ретроспектива совершается в виду какой-либо определенной и положенной субъектом цели – познавательной (решить историко-научную проблему, найти параллели с современностью); этической (например, выработать общие национально-культурные принципы, ментальные установки); эмоционально-чувственной (например, заместительная функция ностальгии в психологии) – она теряет свою эстетическую нагрузку, возможную только при соблюдении главного принципа искусства «целесообразность без цели».

Комментаторы эстетической концепции М. М. Бахтина В. В. Ляпунов, В. Л. Махлин, Н. И. Николаев проводят параллель между бахтинским понятием «внезаходимость» и понятием «временного отстояния» Г.-Г. Гадамера [134; с. 545-547]. Герменевтика Гадамера строится на условиях необходимости временного отстояния для понимания какого-либо явления, временная дистанция здесь не только открывает путь объективности и очищению познания от случайных оценок и эмоциональных аффектов, но и наполняется своим особым содержанием; дорога в прошлое – это не пустая дорога, но наполненная живой историей идей, рецепций, интерпретаций познаваемого явления.

Что касается не познавательной, а эстетической деятельности в понимании М. М. Бахтина историческая дистанция не может сама по себе стать основой устойчивой трансгрессиентности творческого субъекта, временная ретроспекция не может застраховать эстетически обрамляемый мир от случайных, субъективных мнений, познавательной или этической заинтересованности. Хронологическая ретроспекция как таковая не обладает способностью очистить отношение эстетического субъекта от всех субъективных (в терминологии Бахтина «случайных») оценок и эмоций. Поэтому, говоря о дистанции прошлого и ее полномочиях в эстетической деятельности, М. М. Бахтин подчеркивает, что прошлое должно быть не просто прошлым, но «смысловым прошлым»:

«...переживание отходит для меня во *временное прошлое*, – тогда я становлюсь *временно вне его*; для эстетически-милующего определения и оформления переживания недостаточно только этого временного венахождения ему, необходимо выйти за пределы всего данного переживающего, осмысливающего отдельные переживания целого, то есть за пределы данной переживающей души. Переживание должно отойти в абсолютное, смысловое прошлое со всем тем смысловым контекстом, в который оно было неотрывно вплетено и в котором оно осмысливалось» [14; с. 188-189]. В данном высказывании М. М. Бахтина отчетливо выражается единственно возможное условие эстетического видения – это выход субъекта за пределы собственной данности, в этом смысле временная ретроспекция играет либо роль замещения подлинной эстетической венаходимости, либо, в неклассической поэтике с ее ослабленной фикциональностью, вспомогательную, катализирующую роль.

Сама по себе историческая дистанция в разного рода документальном нарративе объективно и непосредственно дана, ученому-историку, например, не нужно ею овладевать. Однако при всей декларируемой неангажированности исторической правды, понятно, что историю «переписывают» и что эта дистанция соответственно наполняется различными и сменяющимися друг друга интенциями в зависимости от того, кто и с какой целью предлагает ретроспективную экспликацию событий. Историк или биограф говорят о прошлом с пристрастной познавательно-этической точки зрения, для современной мемуаристики и биографической прозы сюда добавляются еще игровой и коммерческий моменты. Однако историческая дистанция может стать эстетической в том случае, если ее исходной точкой является внеположенность исторического повествователя бытию, которой как раз необходимо овладеть, совершив этически окрашенный поступок выхода за пределы своей онтологической данности. Отвлекаясь от неклассической литературы можно сказать, что пространственным эквивалентом такой оценочной внеположенности был, например, монастырь для Нестора Летописца.

Когда хронологическая дистанция и эстетическая венаходимость накладываются друг на друга, то есть качество первой переходит в качество второй, то эстетическая венаположенность может как бы очищаться от своей первоначальной ретроспективно-временной природы. Так читая биографическую прозу, вполне осуществившую свой эстетический потенциал, реципиент уже не ощущает хронологической ретроспекции повествуемого, по крайней мере, концентрируется на этом не в первую очередь.

Кроме сказанного, можно рассмотреть ситуацию, когда исторический нарратив становится безличным, обобщенно-коллективным, ничьим. В этом явлении отчетливо виден эстетический эффект безличной ретроспекции, что, вероятно, взаимосвязано с тем, что исторический нарратив и исторический факт лишаются того или иного «персонального намерения». В таком случае содержание исторического факта становится разновекторным, эстетизованным, иногда, эклектичным, так создается новая мифология и прецеденты «исторических персонажей» (Пушкин, Гагарин, Ленин и прочие).

Разновидностью исторической дистанции в ретроспективной документалистике становится *дистанция памяти*, которая актуальна более всего для автодокумента (автобиографии, ретроспективного дневника, мемуаров). Феномен памяти наиболее близок эстетической венаходимости, вспомним по этому поводу бахтинскую аналогию художественного завершения героя как тризны, поминок, позволяющих утвердить помилованную данность героя: «Из эмоционально-волевой установки поминовения отошедшего существенно рождаются эстетические категории оформления внутреннего человека» [14; с. 181].

Может показаться, что это наиболее пассивный способ осуществления эстетической деятельности, так как память сама по себе дает необходимые эстетические регистры изображения. Однако здесь следует учитывать два момента: существенное отличие памяти о другом от воспоминания о своей собственной жизни (на чем акцентирует внимание М. М. Бахтин [14; с. 181-182]) и трудность очищения памяти от субъективных психологических установок. Если

условием эстетической полноты мы считаем трансгредиентность эстетического субъекта повествуемому, то воспоминание и даже память о другом (завершенном для нас событийно и пластически) представляют собой наименее поддающийся депсихологизированию материал, сферу, практически недоступную для эмоционального монотонна, требуемого эстетической венаходимостью. Усилие воспоминания – это во многом усилие конструирования своей собственной субъектности. Тот выбор существенных моментов, эпизодов, образов и символов, который мы осуществляем, вспоминая, формирует наш собственный психологический образ, что отдаляет субъекта от необходимой эстетической бесстрастности.

Полнота времени и пространства, которой обладает авторский субъект классической поэтики по отношению к фиктивному событию художественного произведения, представляется недостижимой «опцией» эстетического отношения к непосредственному бытию в не-классике. Личная память как способ эстетического дистанцирования еще более наглядно ограничивает временной и пространственный горизонт эстетического субъекта, что ставит под сомнение полноценность и состоятельность его эстетической деятельности. Это внутренне накладываемое ограничение ощущается неклассической культурой как должное к преодолению, именно это, на наш взгляд, служит смысловой основой такого специфического концепта современной литературы как постпамять [251]. Понятие, предложенное М. Хирш, отсылает к возможности воспоминания тех событий, которые не происходили с человеком, но генетически взаимосвязаны с его личной историей. Эта связь, как правило, основана на травмирующем опыте, который, по мнению исследовательницы, не остается в пределах биографии тех, с кем непосредственно происходили травмирующие события. Память перестает быть личной собственностью и принадлежностью, но становится метафеноменом, некой сверхличностной надстройкой. Примерно, в таком смысле, освобождаясь от всех ограничений субъективности, память приближается к эстетической дистанции, становится способной нести эстетические функции (что, собственно, отражается в новой мемориальной литературе, построенной именно по принципу

эстетизации действительности средствами памяти как широкого сверхличного горизонта видения, примером здесь может служить книга М. Степановой «Памяти памяти. Романс»).

Для того чтобы быть способной нести эстетическую нагрузку, память должна освободиться не только от чрезмерной субъективности, присущей ей изначально, но и от противоположной тенденции к безличной объективности. Последняя выражается в актуальной для технологичного текущего века процедуре обобществления памяти, глобальным выражением чего является интернет как хранилище информации, факта, артефакта и т.д. Интернет – это обезличенная, отчужденная память, память без дистанции, в таком качестве она лишается всех своих эстетических коннотаций, поскольку за необходимым эстетике преодолением субъективности памяти должен, тем не менее, стоять эстетический субъект.

Итак, диалогическая поэтика в повествовании неклассического типа проходит определенные этапы своей трансформации, главными из которых можно считать феномен децентрации, рассредоточения эстетического субъекта и утраченной в связи с этим возможности эстетически завершать фиктивное событие, вымышленного героя. Эстетический субъект уходит от практики литературного воображения, миметического воссоздания действительности в попытку эстетически объять данность своего бытийного контекста. В связи с этим всегда присутствовавшее в художественной деятельности документальное начало приобретает новую роль и расширенную эстетическую функциональность, документальное повествование становится «полигоном» нового эстетического опыта. В рамках этого опыта возникает необходимость поиска новых способов эстетического дистанцирования, овладения эстетической вненаходимостью как обязательным условием словесного творчества. Возможности эстетического дистанцирования в не-классике обнаруживаются во временной ретроспекции, исторической дистанции и памяти, выводящих на первые позиции жанрового арсенала неклассической словесности мемуаристику и автодокумент.

2.2. Диалогическая поэтика в контексте публицистики и дневникового повествования.

В плане организации субъектных отношений публицистика рассматривается как форма, ориентированная на коммуникативность в прямом, эстетически не опосредованном смысле. Публицистическое высказывание, как правило, организовано практическим целеполаганием, имеет *коммуникативную цель*, что довольно ясно определяет и его адресата, как конкретное лицо, тип или целевую аудиторию, и его субъекта, обретающего совершенно определенные характеристики, чаще всего, не интимные и частные, но социально-ролевые. Принятое современностью определение публицистической сферы как «текстов массовой коммуникации» еще раз подчеркивает коммуникативную задачу, лежащую в основе создания любого публицистического дискурса. Исследовательница Е. С. Щелкунова описывает публицистический текст как знаковое единство, направленное на взаимодействие автора и массового реципиента для передачи информации, актуальной для данного текущего момента. Актуальность, «злободневность» содержательно-тематической составляющей в данном определении трактуется как базовое условие публицистики, кроме того, в качестве важнейших выдвигаются такие характеристики как жанровый синкретизм, открытость к жанровым изменениям и интеграции различных жанровых образцов, особая «авторская модальность» публицистики [265; с. 118-123].

Последняя особенность, а именно модус авторства в публицистике, акцентирует его прямую непосредственную коммуникативную активность, Е. В. Никонова анализирует авторскую персональность как организующий принцип публицистического текста: «При изучении образа автора в публицистических текстах мы сталкиваемся с восприятием журналиста не как творца собственного мира, а как собеседника <...> Таким образом, при создании образа автора публицистической статьи определяющей становится позиция автора и способы ее выражения» [185; с. 180]. Автор исследования «Технология

создания журналистского произведения» М. Н. Ким отмечает, что когда мы говорим об авторе-журналисте, мы имеем дело не с образом и вымышленным лицом, но непосредственно с конкретной личностью, чьей журналисткой и художественной задачей является необходимость в максимальной полноте выразить свои мировоззренческие установки в отношении того или иного события, а также проявление собственной творческой индивидуальности [129; с. 67].

Однако при таком не опосредованном эстетической границей участии автора в своем собственном высказывании определенные формы остранения авторского субъекта могут выражаться в избрании той или иной социально или содержательно-ролевой модели. В частности, одна из первых исследовательниц публицистического дискурса в отечественной теории литературы М. И. Стюфляева выделяет различные ролевые вариации публицистического авторства, которые в общем ключе ориентированы на отношения «автор – герой» в художественном нарративе, среди них роль автора как лирического героя произведения, роль автора «отражающего» героя, этически и познавательно ориентированное авторское высказывание и другие [227]. Подчеркнем еще раз, что все представленные авторские «амплуа» не являются основой сущностной архитектоники, онтологической опорой для построения целого, эти роли автора ситуативны, имеют прикладной, характер, характер стилистического декора. «Таким образом, авторское сознание проявляется в журналистском произведении посредством демонстрации различных мировоззренческих взглядов. Публицист может поделиться с читателями собственными мыслями, знаниями, нравственными представлениями и устремлениями, жизненными ценностями и т.д. При этом в одном случае возникает образ размышляющего автора, а в другом – образ лирического героя, который, выражая свой внутренний взгляд на описываемые события, тем самым проявляет особенности своего мировосприятия» – подытоживает М. Н. Ким [129; с. 68].

Основное свойство, отделяющее публицистическую коммуникацию от диалогической поэтики, заключается, таким образом, в субъективации авторской

интенции, в содержательной, познавательной, этической, эмоциональной и мировоззренческой экспликации автора в своем собственном высказывании, потере «инкогнито» концепированного автора диалогической поэтики, эстетический потенциал здесь реализуется в риторическом смысле, как мастерство публичного слова, его иллокутивная мощь. Вместе с этим, исследователь публицистического дискурса О. Н. Копытов в статье «Модус публицистического текста» выдвигает тезис об обратной роли субъективного присвоения авторского высказывания в публицистическом тексте, роли объективирующей. Автор статьи, опираясь на тезис о заданной компилятивности, «вторичности» публицистического текста, его неизменной апелляции к ряду «прототекстов», говорит о введении личного голоса в текст, как приеме индивидуального подтверждения заданных объективных тезисов и аргументов, приеме агитационном по своему внутреннему вектору, нацеленном на усиление аргументативного арсенала. «Характерной чертой публицистической сферы является то, что экспликация “я” здесь почти всегда очередной слой субъективности, который выступает частью не “субъективирующей”, а именно “объективирующей” риторики» – отмечает О. Н. Копытов [138; с. 228]. Общую смысловую направленность публицистического слова, следовательно, можно выразить условно не интенцией «я утверждаю», а интенцией «я подтверждаю, солидаризуюсь» или «я возражаю».

Личностная выразительность авторского субъекта публицистики, в сущности, и отличает публицистический дискурс от художественного, но и, на фоне журналистской ролевой условности высказывания, приближает его к художественной парадигме и эстетическим потенциам. В статье «Что такое художественная публицистика» Г. С. Прохоров подчеркивает отсутствие однозначного определения этого жанра и рассматривает его актуальность либо для соединения художественного дискурса с научным, основанием для чего является типологическая близость понятия и образа как когнитивных инструментов общения; либо для вхождения художественного высказывания в политические и социологические контексты. Во всех случаях применимости

понятия «художественная публицистика» исследователь рассматривает эстетический модус текста как основу «гибридизации», а внешние контексты чем-то привнесенным. На этом основании автор рассматриваемой работы подчеркивает необходимость разграничения художественной публицистики и просто публицистики, журналистики для выработки критериев жанра, возможностей художественной поэтики в нем: «По-видимому, рядом с риторической “живописной публицистикой” существует близкая подлинно эстетическая форма “художественно-публицистического единства”, изображающая эмпирические ситуации этого мира как если бы они были событиями эстетического порядка. Неразграничение двух основных изводов “живописной публицистики” и “художественно-публицистического единства” ведет к формированию того путаного и аморфного образования, которым стало понятие художественной публицистики через 70 лет его разработки» [206; с. 228]. Вероятно, под «живописной публицистикой» исследователь подразумевает тексты с отчетливой социально-коммуникативной прагматикой, активно использующие поэтические тропы и фигуры для усиления убедительности речи. Такая постановка вопроса проясняет разницу между тематически, социально, этически ангажированной журналистикой и индивидуальным публицистическим высказыванием, ориентированным не на какую-либо предусмотренную дискурсивную нишу, а на собственный, индивидуальный, мирозерцательный посыл. Примеров такой пограничной между журнализмом и художественностью публицистики достаточно: сюда входят и программные эссе классиков XIX, XX века, и литературно-критические статьи ведущих авторов русской литературной парадигмы, публицистика Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, и, несомненно, рассматриваемый в данном исследовании «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского.

Произвольность и широта выбранного ряда демонстрирует наиболее обобщенный принцип «художественно-публицистического единства» – принцип ослабления коммуникативной прагматики, заданной социально-историческим запросом, преодоление условной индивидуальности журналистского

высказывания в пользу непосредственной авторской индивидуальности. Этот тезис подтверждается, например, в статье о журнализме Достоевского В. Н. Захарова, ведущего достоевоведа, в которую включен пафос этического обличения современной журналистики, в которой не может быть «Достоевского и достоевских» так как нет независимых мнений, не ангажированных идеологией [109; с. 26].

Итак, прямое выражение субъективности автора в его оценках, суждениях, мировоззренческих медитациях и приближает публицистический текст к эстетическому полюсу высказывания и одновременно мешает этому эстетическому потенциалу состояться в ситуации замены диалогической вневходимости автора на коммуникативную активность публициста, подразумевающую отчетливость прямого выражения его позиций.

То же смещение определенности/неопределенности субъектных характеристик касается и реципиента публицистического высказывания. В художественном дискурсе реципиент не должен быть определен ни психологически, ни эмоционально, ни социально, ни идеологически, таким образом, он отражает и дублирует апофатическую вневходимость авторского субъекта. Симптоматично то, что нацеленность на конкретного, даже в обобщенном качестве, реципиента (гендерные, социальные, политические, психологические характеристики) ориентирует литературу в сторону массовой, низовой (женские романы, детективы и так далее), бульварная литература публицистична именно потому, что отчетливо, программно определяет социально-психологический облик своего адресата, что воплощается сегодня в понятии «целевой аудитории».

По замечанию О. Н. Копытова, диалогичность публицистики не имеет сущностного онтологического характера «здесь можно завоевать на короткий срок своего адресата, но практически невозможно его удержать» [138; с. 227]. Адресат публицистики, в сущности, так же ситуативен, как и авторское амплуа публицистического высказывания, его психологические, социальные, гендерные атрибуты, представления о его требованиях и ожиданиях, интересах и

предпочтениях сопряжены с условностью и абстрагированием, адресат публицистической интенции не укоренен онтологически, проективен. Вместе с этим, в современной ситуации интеграции публицистического и журналистского дискурса в интернет-пространство, организованное по принципу ризомы, бесконечности ссылок и связанной с этим заданной анонимности любого, даже присвоенного высказывания, существует тенденция к потере адресата как такового. Это свойство нового текстопорождения отмечает такой философ и искусствовед, как Б. Е. Гройс, когда говорит о нарциссических практиках и в художественном, и в публицистическом нарративе современности, о невозможности интересоваться другим, пароксизме рефлексии [136]. Однако такая утрата адресата противоположна его образной «прозрачности» в эстетически реализуемом диалогизме. В первом случае рассеивание реципиента говорит о невозможности диалога, речи к другому, во втором (эстетическом) случае это говорит об ином качестве речи, другом не коммуникативном регистре диалогических возможностей.

В целом, общие установки публицистики разрушают эстетическую архитектонику при абсолютном сохранении возможностей художественной риторики, образности и метафоричности, сюжетно-композиционных средств, игрового, условного взаимодействия субъекта высказывания и его реципиента. Публицистика успешно интегрирует вымысел, который здесь превращается в предлагаемую событийную условность или аллегорию, в ней есть свои темпы времени, как правило, основная временная ось – настоящее и текущее, ориентиры пространства, но при этом деструкция диалогической поэтики заключается, прежде всего, в программности и намеренности высказывания, в коммуникативной задаче как таковой. Тем не менее, в этом общем тезисе могут быть существенные сингулярные исключения, полагаемые особой нарративной ситуацией, когда коммуникативное намерение публицистического высказывания преодолевается общими возможностями используемой поэтики, как это происходит в рассматриваемом в данном исследовании тексте «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского. Авторская интенция публицистического

нарратива становится в этом случае многомерной и неоднозначной, воплощается не методами риторической убедительности, а в сущностных художественных формах, в конкретном случае «Дневника писателя» под этим подразумевается проекция романной полифонии в публицистический дискурс Достоевского.

Другую пограничную документально-художественную форму представляет собой эссеистика. Здесь коммуникативная ситуация «субъект – адресат» опосредована двумя субстанциями: во-первых, концептуальной, рациональной идеей, во-вторых, образностью, нередко, метафорой; обе составляющие объединяются в одно целое, которое М. Н. Эпштейн определяет как «мыслеобраз», эстетическую основу эссеистики [271; с. 352-353]. Эссе, по мнению М. Н. Эпштейна, балансирует между образом и понятием, сюжетом и анализом, рассуждением, только соблюдение этого баланса гарантирует сохранность жанра, в случае преобладания одной из тенденций эссе, разрушаясь, превращается «в одну из своих составляющих» [271; с. 345]. Тематизм эссеистики, содержательная предзаданность, коллизия мысли являются ее жанровым стрижнем, тогда как в художественном нарративе определение темы представляет собой скорее составляющую процедуры анализа текста, нежели его создания. Содержательная преднамеренность художественного текста либо является его отправным пунктом, не обязательным в качестве соблюдаемого на протяжении всего текста лейтмотива, либо, если такая преднамеренность сохраняется в развертывании художественного события, фактором во многом ограничивающим необходимую эстетическую свободу. В случае эссеистики тематическая и содержательная установка является хордой текста, осью, пронизывающей все уровни наррации.

Размышление, понятое как «опорный сюжет», оставляет открытым вопрос о возможности завершения эссе как художественно-документального целого. Рассуждая о завершении как необходимом условии эстетического целого, Бахтин проблематизирует возможность архитектоники мыслительного целого, например, архитектоники и эстетической завершенности философии Канта. При открытой дискуссионности такой возможности все же основным тезисом Бахтина является

аргументированная невозможность завершения познания. Репрезентирующая себя в эссе гносеологическая, познавательная составляющая является тем фактором, который не позволяет в полноте реализовать эстетическую состоятельность, так как мышление бесконечно, мысль не имеет предела окончательной формы, поэтому преодолевает, разрушает эстетическую завершенность отдельного образа или метафоры, не обладающих достаточной мощностью, чтобы «изогнуть ребра» [62; с. 70] отвлеченной мысли.

Мемуарная литература («мемориальная» в определении В. Д. Оскоцкого [190; с. 5]) выделяется некоторыми исследователями как обобщающий метажанр, основу которого составляет ретроспективное описание документальных событий, в парадигму этого метажанра включаются биография, автобиография, исповедь, хроника, дневник и некоторые другие жанры документалистики. В теоретических исследованиях, посвященных документальному письму, перечень включенных в мемуаристику жанров является дискуссионной темой, отдельную сложность представляет собой аргументация включения дневника в мемуарные жанры или, напротив, его исключения из таковых. Тем не менее, можно сказать, что эстетическую основу мемуаров, биографии, автобиографии составляет ретроспективное дистанцирование, хронологический зазор, выполняющий функции эстетической дистанции. Известная советская исследовательница Л. Я. Гинзбург, впервые обстоятельно рассмотревшая мемуарную литературу в своей книге «О психологической прозе», отмечает, что мемуарный жанр приобрел свою беспрецедентную популярность в XVII-XVIII веке, с одной стороны, повторяя в литературном материале модный в этот период жанр портрета, а с другой, служа инструментом жанрового раскрепощения и демократизации формы [63; с. 125]. Период развития литературных форм, ознаменованный постепенным освобождением от заданного жанрового образца, начинает полагать условия художественности в возможности «увидеть со стороны» все окружающее, чему, несомненно, способствует ретроспекция. Подтверждая этот тезис, Л. Я. Гинзбург приводит размышления Ж.-Ж. Руссо об исключительной эстетической и познавательной ценности воспоминания [63; с. 173].

Вектор ретроспективной темпоральности, составляет основу мемуарного метажанра, тем не менее, организован он не линейно: повествуемое событие и событие повествования разделены в своей временной репрезентации, событие мемуарного повествования всегда ретроспективно, а само по себе событие наррации мемуариста ориентировано на настоящее. При этом временная дистанция не нейтральна, время мемуаров субъективно, лично, это биографическое время имеет ценностный характер.

В аспекте диалогических возможностей автодокументальное повествование, представленное в жанре автобиографии, исповеди и в других жанрах, реализует сложную с точки зрения диалогической поэтики ситуацию формирования субъекта высказывания посредством диалогического другого. Автодокумент во всех своих вариациях сталкивается с необходимостью содержательно-смыслового акцентирования авторского субъекта, что решает проблему доминанты в эстетической ситуации «я – другой» в пользу обусловленного жанровыми установками доминирования Я. В этих жанровых условиях Другой выступает в качестве «фиктивного Другого», некоего абстрактного наблюдателя, чей взгляд, чья гипотетическая ценностная установка формирует лицо субъекта высказывания, корректирует его событийный, ценностный контекст, входит в материю речи. В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» М. М. Бахтин неоднократно возвращается к подобному эстетическому опыту конструирования субъектности глазами Другого, отмечает одновременно обыденность этих практик и их исключительную эстетическую проблемность, что связано с невозможностью найти в фиктивном Другом неизменную онтологическую трансгредиентность, связано со случайностью оценок этого проективного Другого. Этот неподлинный деонтологизированный Другой становится отражением собственных проекций субъекта, доминант его рефлексии, что М. М. Бахтин выражает в таком несколько незавершенном суждении: «Эти могущие нас завершить в сознании другого моменты, предвосхищаясь в нашем собственном сознании, теряют свою завершающую силу, только расширяя его в собственном направлении» [14; с. 98]; и

предложением выше: «...когда же эти отражения нас оплотневают в жизни, что иногда имеет место, они становятся мертвыми точками свершения, тормозом, и иногда сгущаются до выдавания нам из ночей нашей жизни двойника; но об этом после...» [14; с. 98]. Упоминание двойника М. М. Бахтиным в этом контексте вновь заставляет проводить параллель между бахтинской эстетикой и мировоззренческой системой А. А. Ухтомского, в которой двойничество связано с доминированием собственной субъектности и невозможностью освободиться, очиститься от нее даже в практике эстетического созидания. Более эстетически перспективную ситуацию представляет собой проекция Бога в качестве завершающего Другого, поскольку божественный взгляд представляет собой все-таки абстрактно мыслимую константу, в отличие от случайного, психологически произвольного взгляда «обыденного» Другого. Эта диалогическая поэтика, согласно Бахтину, характерна для исповеди как автодокументального жанра, ее эстетический характер при этом существенно корректируется этически-религиозным ориентиром общей исповедальной архитектоники.

Итак, в аспекте диалогической поэтики в стремлении достичь эстетической полноты автодокумент становится перед необходимостью преодолеть фиктивность, онтологическую несостоятельность внешнего завершающего взгляда, перед необходимостью подлинного автозавершения. Это трудная задача, о которой также писал Бахтин, говоря о возможностях автопортрета: «Первой задачей художника, работающего над автопортретом, и является *очищение экспрессии отраженного лица*, а это достигается только тем путем, что художник занимает твердую позицию вне себя, находит авторитетного и принципиального автора, это автор-художник как таковой, побеждающий художника-человека. Мне кажется, впрочем, что автопортрет всегда можно отличить от портрета по какому-то несколько призрачному характеру лица, оно как бы не обымает собою полного человека, всего до конца: на меня почти жуткое впечатление производит всегда смеющееся лицо Рембрандта на его автопортрете и странно отчужденное лицо Врубеля» [14; с. 114].

Дневниковый текст представляет собой словесный коррелят этого пластического примера, перед автором дневника стоит та же задача нахождения внешнего авторского зрения, или, используя бахтинское выражение, «трансгredientного фона» [14; с. 100], субъект дневника должен стать «другим по отношению к себе самому» [14; с. 97]. Следует отметить, что в разворачивающейся в работе Бахтина логике акт самосознания и автокоммуникации представляет собой форму, не вполне соотносимую с такой эстетической задачей «расщепления» авторского субъекта, так как в его процессуальности теряются такие значимые для эстетической состоятельности факторы, как телесная пластика и образная завершенность («мое самосознание разрушает пластическую убедительность моего образа» [14; с. 119]). Следовательно, в обретение эстетической формы автодокумента должны включиться отличные от психологической рефлексии механизмы, а именно, событие онтологического размежевания субъекта с самим собой, его внежизненный нарратив.

На организацию и возможность диалогической поэтики автодокументального текста дневника влияют его историко-функциональные характеристики, диахрония жанра. Многие дневниковеды прослеживают историко-типологические изменения жанра, прежде всего, сквозь призму дихотомии интимности/публичности дневникового текста. Один из первых исследователей «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского Д. В. Гришин отмечает, что жанровая форма дневника приобретала коннотации интимности, частности постепенно [73; с. 161], дневник XVII-XVIII веков, европейский дневник эпохи Просвещения, русские дневники XVIII века, например, дневники важных государственных персон понимались как открытая социуму форма вольного высказывания. Такой подход чувствовался как органичный в XIX веке, когда дневник еще не утратил своего калькированного значения: дневник – ежедневник – журнал (*journal* – день) – журнализм.

Как условная жанровая конструкция дневник в разные эпохи был по-разному нагружен, по-разному культурно-функционален. Прототекстом дневникового

жанра согласно признаются «Опыты» М. де Монтеня [178], текст, манифестирующий философское самопознание в форме, восходящей к компилятивно поданной мудрости Античности. Сентиментализм (прежде всего, «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо) привнес в дневниковую форму пафос отслеживания чувственной стороны субъекта, спонтанности его эмоционально-оценочных проявлений; позитивизм добавил дневнику существенный риторический компонент, XIX век, ориентированный на текущее, общественно-историческое, сделал дневник платформой идеологий, общественно-политических споров, мировоззренческих деклараций. Все эти сменяющие друг друга историко-типологические вариации жанра ориентированы на публичность дневникового нарратива, для XIX века чтение дневника в семейном кругу было совершенной нормой и даже традицией.

Следует, однако, оговорить, что все это касается дневника, изначально ориентированного как открытый читателю текст, при этом форма частного дневника существовала параллельно и не была ориентирована на публикацию в принципе. Ведущий исследователь дневникового жанра О. Г. Егоров утверждает, что «своеобразие дневника связано с его пограничным положением между рукописной и печатной литературой» [101; с. 6]. Для XIX века эти формы были разграничены в соответствии с изначальной установкой текста на публичность и печатность, с одной стороны, интимность и рукописность, с другой. Однако исследователь отмечает, что именно период конца XIX-начала XX века ознаменовался началом массовой публикации личных дневников, формируется понимание дневника как литературного, а не публицистического жанра, в качестве литературного выступает именно интимный, а не общественный дневник. Что касается литературоведческого комментария к этого рода текстам, то подходы к ним не могли сформироваться еще долгое время, причиной чего была именно жанровая многозначность и гибридность дневника.

Перелом между XIX и XX веком, давший историческую почву для смещения стратегий и практик искусства, еще острее акцентирует дихотомию между публицистической открытостью и интимностью дневника. Если точнее

определить происходящую в этом смысле переменную, то она будет заключаться в обобщении именно частного, интимного дневника, интимное письмо, открытое широкому читателю, особенно близко подходит к опыту литературы как таковой. Нельзя сказать, что эти стратегии дневникового нарратива привели к тому, что дневник рассматриваемого периода потерял социологическую остроту. Например, дневники М. Башкирцевой [22] и Е. Дьяконовой [97], реализуя сложное взаимодействие литературных и документальных составляющих текста, являются одновременно важными социально-политическими манифестациями своей современности, вехами феминистического дискурса. Исследовательница женских дневников И. Л. Савкина отмечает, что женская субъектность в художественно-литературном интертексте соотносится в критической рефлексии, прежде всего, с автобиографическим нарративом, ослабленностью как фикциональной, так и риторико-философской составляющей, женское письмо ориентировано на непосредственный биографический опыт [221; с. 15]. При этом существенной характеристикой субъектности женского дневника является, согласно И. Л. Савкиной, то, что эта субъектность «пишет себя» через значимых других [221; с. 22]. Таким образом, такое свойство, как конструирование субъекта высказывания посредством Другого, являющееся, на наш взгляд, основой диалогичности дневника, ориентировано в данном контексте на определенный гендерный нарратив. По мнению И. Л. Савкиной, исследовательские подходы к дневнику в отечественном литературоведении акцентировали не столько ценность этого текста для поиска субъектной идентичности, сколько «установку на подлинность» как прием [63], ценность правды.

Эстетические реалии Серебряного века только усиливают тенденцию к перформативности интимного, частного дневника, эта тенденция приобретает новые коннотации своего означивания, а именно стремление автора к аутобиографизации, эстетическому выстраиванию собственной биографии. Эти внутренние метаморфозы дневникового жанра подробно рассмотрены у Н. А. Богомолова в работе «Дневники в русской культуре начала XX века» [29]. Дневниковые тексты с этого периода включаются в типологии, основанные на

различиях тематического и содержательного наполнения, стиля, нарративных установок авторского субъекта (например, рефлексивный дневник Ю. К. Олеси [186], К. И. Чуковского [255]; эмигрантские дневники, дневники, ориентированные на социально-исторический контекст, И. А. Бунина [41], З. Н. Гиппиус [64], дневник В. Ф. Ходасевича с установкой на объективную фиксацию [252] и многие другие вариации). Особую нишу дневникового текста XX века составляют дневники, целью которых является экспликация эмпирического проживания философских установок (например, открытый интимный дневник Вяч. И. Иванова [119], понимаемый им как практика осуществления всеединства), либо установок в искусстве (Н. А. Богомолов приводит в пример эстетски-позерский дневник В. Я. Брюсова [29], интимный дневник М. Кузьмина [149], который представлялся в театрализованных формах на вечерах гафизитов, включаясь в общую установку на мистерию, проживание здесь и сейчас становящейся жизни-искусства).

В теории жанра дневника типологические признаки последнего с несущественным варьированием повторяются у многих исследователей, таких как О. Г. Егоров [101], М. Ю. Михеев [177], Е. М. Криволапова [146], М. Г. Чулюкина [257], О. Б. Боброва [27], Ю. В. Булдакова [40], К. Р. Кобрин [130], А. Зализняк [107] и других. Среди опорных жанровых маркеров выделяют автокоммуникативность (совпадение субъекта и адресата дневника); литературную необработанность языка, спонтанность формы («первообразность»); отсутствие «авторского замысла», содержательной установки; фактуальность; в темпоральном плане наиболее существенной чертой, отличающей дневник от мемуаров, является синхронность записи событию, наличие метатекстовой даты, дискретность повествования.

Синтезируя все эти характеристики, О. Г. Егоров предлагает следующее определение жанра: «Дневник как жанровая форма представляет собой динамичную автохарактеристику, выражающую естество и бытие человека методом последовательных высказываний, группирующихся в устойчивый временной ряд. *Литературный* дневник отличается от других разновидностей

подневных записей, например от дневника фенологических наблюдений и судебного журнала. Но литературность является *одним* из возможных средств повествования» [101; с. 6]. В работе «Жанр дневника: теория вопроса» О. Б. Боброва дает такое определение жанра: «Дневник – жанр мемуарной литературы. В литературе для дневника характерна форма повествования от первого лица. Оно ведется в виде повседневных, обычно датированных, синхронных с точки зрения системы отражения действительности, записей. В структуре повествования преобладают дискретные записи. Как внелитературный жанр дневник отличает предельная искренность, доверительность. Все записи дневника, как правило, пишутся для себя» [27; с. 11]. М. Ю. Михеев отдельное внимание уделяет внешней функциональности дневника, среди ведущих функций дневникового текста исследователь выделяет культурную память (дневник как завещание), релаксационно-терапевтическую функцию, аутокогнитивную, социализационную, культурно-игровую, творческую [177; с. 7].

Исследовательница автодокументального повествования Ю. В. Булдакова [40; с. 8] предлагает рассматривать типологию дневника, основываясь не на категории жанра, но на смежном лингвистико-литературоведческом понятии дискурса. Во-первых, это позволяет трактовать дневник не только как межжанровый гибридный феномен, но и межродовой, объединяющий в себе лирическое, эпическое и драматическое начала. Во-вторых, по мнению Ю. В. Булдаковой, форму дневника создают не только текстовые характеристики (композиция повествования, художественно-выразительные средства, стилистика), но и внетекстовые параметры (частота и регулярность записей, визуальное оформление текста и т. д.). Релевантность термина дискурсивность рассматриваемому явлению дневника особенно подтверждается тем фактом, что дневниковый нарратив сконцентрирован больше, чем другие литературные жанры, на процессе записи как таковой, включает в формосозидающие техники саму по себе письменную фиксацию мысли. Будлакова выделяет риторическую и игровую дискурсивную модели, характерные для дневника.

Попробуем рассмотреть в отдельности жанрообразующие признаки дневника, выделяемые большинством исследователей. Опорным и ведущим из них с точки зрения диалогической поэтики можно признать автокоммуникативность. Понятие и явление автокоммуникации описано Ю. М. Лотманом [159] как особый культуротворческий регистр построения речи, основанный на совпадении субъекта и адресата и перекодировке уже известной автору информации. То есть, согласно Лотману, автокоммуникативное сообщение не несет в себе информационной нагрузки (информация уже известна адресату), но строится на основе творческой знаковой перекодировки, прибавляющей новые смыслы сообщаемому. Описанная речевая ситуация позволяет провести параллель между автокоммуникацией и художественным высказыванием в его существе (хотя ученый оговаривает различие этих явлений), так как словесное творчество предполагает сообщение, в основе которого стоит не информативное целеполагание, но автореференция речи, бесконечно расширяющая смысловое и эмоционально-коннотативное поле сказанного.

В статье Т. В. Радзиевской «Некоторые наблюдения над функционально-семантическими и стилистическими особенностями дневников» [211] коммуникативный аспект дневника интерпретируется как несостоятельный во многих своих проявлениях. С точки зрения коммуникативной цели, последняя предстает как крайне размытая и неконкретная, по замечанию исследовательницы, авторы дневников часто означивают цель ведения дневника как трудную для уяснения, непонятную им самим. Кроме того, дневниковое повествование определяется отсутствием содержательной установки, дневник подразумевает априорную свободу, она как бы входит в жанровую регламентацию: писать можно, о чем хочешь и как хочешь. Не трудно увидеть, что эти характеристики повторяют эстетические установки целесообразности без цели и абсолютной свободы выражения (художник сам себе законодатель). В качестве контраргумента можно привести суждение О. Г. Егорова, что «эстетическое в дневнике не является конечной целью творческого акта. Оно –

сопутствующий продукт неэстетических импульсов» [101; с. 16], однако эстетическое и не может быть целью в прямом смысле рационального целеполагания, а только лишь в смысле намерения текста к автореференции.

Здесь можно возразить, что художественное повествование нельзя назвать автокоммуникативным, так как оно все же имеет адресата, читателя. Однако при более детальном рассмотрении, этот адресат настолько же специфичен, насколько и дневниковый адресат. «Второй функционально-семантический тип высказываний в ДЗ (дневниковых записях – К. П.) связан с психологическим характером коммуникативной ситуации, отсутствием в ней «другого». Это обстоятельство оборачивается осознанной или неосознанной идентификацией коммуникативной ситуации по модели адресованного общения, в результате чего автор отождествляет свою тетрадь (блокнот, бумагу, журнал) с адресатом. К этой ситуации поэтому в полной мере приложимы слова Л. С. Выготского о письменной речи как особом ее типе: характеризуя ее, он использовал выражение “разговор с белым листом бумаги”» [211; с. 224-225] – отмечает Т. В. Радзиевская. Как видно из приведенной цитаты, своеобразная «безадресность», неконкретность адресата, возможность заместить его образ аллегорией чистого листа реализует в дневниковом жанре общеэстетическую установку на невозможность психологической, социальной, гендерной и любой другой конкретизации читателя, читатель категория абстрагированная, это (в согласии со многими рецептивными теориями) скорее внутритекстовая установка.

Свое видение взаимодействия субъекта и адресата дневникового нарратива предлагает А. А. Зализняк, он подчеркивает двойственность адресата дневниковой коммуникации: автор, являющийся адресатом себе самому, и гипотетический читатель – косвенный адресат – своеобразный свидетель нарратива. Эта ситуация, на наш взгляд, также актуальна для художественного нарратива как такового, он редко бывает прямо обращен к читателю, он всегда как бы подразумевает читателя, оглядывается на него.

Тезис о совершенной несовместимости дневникового повествования с художественным эпическим повествованием А. А. Зализняк основывает на том,

что «в дневнике отсутствует повествователь как отдельный от автора виртуальный наблюдатель и повествующая инстанция <...> Поэтому, в частности, в дневнике невозможна смена “точки зрения” – не обязательная, но очень типичная особенность художественного текста. (Этот признак объединяет жанр дневника с рядом других, не “художественных” жанров – публицистикой, научной литературой)» [107] В этой убедительной аргументации сомнение вызывает только однозначность параллели дневникового целого с эпическим произведением. Форма дневника, конечно, ориентирована на прозу, часто выражает себя в событийно-сюжетных фрагментах, однако это только часть родо-жанрового смещения, которое определяет собой дневник. Отсутствие, точнее, максимальное сближение автора и повествователя может быть интерпретировано как сущностная черта лирического начала в дневниковой родо-жанровой эклектике, автор и повествователь, автор и герой лирики разделены, однако разделяет их весьма сложная внутренняя грань.

В разделе работы «Автор и герой в эстетической деятельности», посвященном лирическому автору и герою, М. М. Бахтин подчеркивает, что традиционные для эпики формы дистанцирования художественного мира и героя, завершения их (пространственная выраженность и исчерпанность образа, фабула, законченный характер героя) в лирике отсутствуют (или присутствуют частично в отдельных жанровых разновидностях). Исходя из этого «автор, чтобы овладеть героем на этой его внутренней, интимной позиции сам должен утончиться до чисто внутренней венаходимости герою, отказаться от использования пространственной и внешне-временной венаходимости <...> и связанного с нею избытка внешнего видения и знания, утончиться до чисто ценностной позиции – вне линии внутренней направленности героя <...> вне его стремящегося “я” вне линии его возможного чистого отношения к себе самому» [14; с. 230]. В аспекте этой сложной задачи внутренней венаходимости Бахтин проводит прямую параллель между автодокументальным текстом и лирическим произведением [14; с. 229].

Развивая концепцию М. М. Бахтина и отчасти полемизируя с ней, Б. О. Корман еще более настойчиво разграничивает инстанции автора биографического, автора носителя смысловой концепции и автора, которому принадлежит высказывание (повествователя, однако эта позиция не всегда может наименоваться «повествователем», что традиционно для прозы, не входит в терминологию лирического рода литературы) [142]. Таким образом, в автобиографическом нарративе дневника, предметом которого становится сам высказывающийся, сюжетно-фабульное и пространственно-временное единство которого размыто, дискретно, импрессионистично (в отличие от автобиографии), творческой, эстетической задачей становится сплошное напряженное разграничивание этих трех участников эстетической деятельности: концепированного автора – носителя высказывания – биографического автора. Методы отделения носителя высказывания от концепированного автора для дневника остаются теми же, что и для фикционального текста, они предполагают подробный анализ содержательно-субъектной организации текста (то есть выяснения соотношения ценностных позиций в тексте, выражение различных носителей сознания) и, реже, поскольку дневник не всегда предполагает персонажный ряд, анализ формально-субъектной организации (разграничение субъектов речи, тех, кому приписан текст). Последнее вполне актуально, например, для дневников М. М. Пришвина, включающих ряд единичных или постоянных «героев», носителей речи, для «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского, сплошь пронизанного речевыми интенциями большого социального разногласия, однако не вполне характерно для дневниковых текстов В. В. Розанова, организованных более отчетливо формой «лирического» (единого и конкретного) героя.

Объектом литературоведческой интерпретации в дневниковом повествовании, как и в повествовании фикционального художественного единства, может быть временная, пространственная, фразеологическая, косвенно-оценочная точка зрения [141; с. 20-32], так как высказывание дневникового нарратора может включать оценочные и речевые интенции других субъектов,

историко-культурных, гендерных, социальных установок, установок литературного метода, интенции пространственно-временных точек зрения. Композиция этих точек зрения в дневниковом повествовании, как и в лирическом целом, как правило, не выражена позиционно, но инкорпорирована в единое высказывание субъекта дневника.

Для дневниковой прозы характерно то, что субъект «Я» является не только субъектом высказывания, но и предметом его, основным содержанием дневника. Среди фундирующих черт дневникового жанра А. А. Зализняк выделяет именно эту черту сконцентрированности всего содержания на личности высказывающегося [107]. В своей известной работе «Ролан Барт о Ролане Барте» постструктуралист Р. Барт уделяет серьезное внимание дневниковому повествованию и его закономерностям, из которых в ряду ведущих выделяется смысловая монополия субъекта дневника, его ориентир на рассказ о себе, вне зависимости от темы и наполнения высказывания. Р. Барт, собственно, акцентирует внимание на том, что комментирование дневника предполагает обращение не столько к концепту текста, но к концепту высказывания, поскольку «дневник представляет собой не текст, а речь» [11; с. 258]. Особую важность в дневниковом повествовании приобретает сам факт индивидуальной речи субъекта, письма в его процессуальности, факта рождения речи, воспринимаемой как неотчужденная.

Традиционной для критики автодокументального повествования является проблема фактуальности, достоверности факта, релевантности описываемых событий реальности, актуальна она и для дневникового текста. Исследовательница автобиографического дискурса Е. М. Болдырева отмечает, что автобиография всегда в той или иной степени не референтна, так как ее «сюжет» складывается из эпизодов, выбор которых определяется индивидуально-психологическим (избирательность рефлексии, избирательность памяти), историческим, культурным контекстами, эти заданные установки уже представляют собой интерпретацию событий [30]. Все это характерно для автодокументального нарратива дневника, однако с той оговоркой, что дневник, в

котором, как правило, не создается единый сюжетно-фабульный ряд, событийность которого дискретна и фрагментарна, представляет собой в каком-то смысле более референтное реальности повествование, так как его событийное наполнение не диктуется причинно-следственной цепочкой созданного сюжета. Размышляя над фактуальностью дневника, М. Ю. Михеев выдвигает тезис о «замыкании факта» как явлении, повышающем референтность повествования реальности посредством смены точек зрения на факт различных действующих лиц дневникового повествования (если их точки зрения совпадают, факт высоко референтен) или дневникового интертекста (один и тот же факт у различных авторов дневника) [177; с. 72].

Референциальность дневникового повествования также в высокой степени зависит от повествовательной оптики, ракурса, с которого описываются события, объекты, герои, ракурса того, что входит в предметный ряд. Непосредственное наблюдение на этот счет находим у К. Р. Кобрин, который в своей статье «Похвала дневнику» замечает, что, обобщенно говоря, дневники подразделяются на те, в которых описываются внешние события (в пример приводится дневник П. А. Вяземского, в котором можно найти рассуждения о погоде, экономике, медицине, сентенции великих, исторические курьезы и пр.), и те, предметом которых становится внутренний мир и его экзистенциальное измерение (в качестве примера, дневник Ф. Кафки) [130; с. 292]. Внешняя и внутренняя ориентация содержательной составляющей дневника напоминает об аристотелевском разделении словесности на ту, в которой события излагаются, как нечто отдельное от себя, и ту, где они ведутся от своего лица, то есть изначальные определения эпического и лирического рода литературы. Мы не хотим сказать, что описание внутреннего мира в дневниковом повествовании автоматически относит дневник к лирическому роду литературы. На формирование внутренних родовых векторов дневникового гибрида влияют многие характеристики в комплексе, особенно те, которые относятся к диалогической субъектной организации текста.

Исследовавшая дневник в общем культурном контексте XX века С. В. Рудзиевская утверждает, что автор дневника неминуемо входит в эмоциональный тон рассказчика, который является маркером литературности [219; с. 16]. Решая проблему авторского субъекта в дневнике, О. Г. Егоров выделяет разновидности имплицитного авторства дневникового текста, опираясь на критерий степени выраженности автора в нарративе, таким образом, ученый выделяет элиминированного автора (образ автора исключен из повествования); условно-объективный образ автора (образ включен в течение событий); умеренно-субъективный образ автора (автор не включен в события, контролирует их извне); господствующий образ (реализуется автономно от событий) [101; с. 118-134]. Исходя из этой типологии, мы можем сделать вывод, что автор дневника может занимать разные пространственно-временные и ценностные позиции, приближающие или отдаляющие его от внутреннего мира дневника, приближающие его к повествователю, или выводящие за пределы дневниковой событийности. На этом различии базируются и родо-жанровые ориентиры дневника, автор-повествователь, включенный в событие, приближает повествование к эпическому полюсу, исключенный из событийности автор (часто не акцентирующий событийности, но скорее внутреннюю реакцию на внешний мир и его «сюжеты») определяет направленность дневника к лирическому высказыванию. Следует при этом подчеркнуть, что с точки зрения нашего исследования, эстетическая полнота дневникового повествования зависит от необходимой невозможности для автора без остатка соединиться с повествователем или действующим лицом дневниковой событийности, и напротив, этот остаток, зазор, разделяющий автора и повествователя, автора и «героя» (в случае насыщенной сюжетно-фабульной составляющей дневника) необходим, именно он составляет ту грань, в которой выражается онтологическая вненаходимость автора, его внеположенность собственному жизненному тексту и контексту.

Особую тему в исследовании дневника составляет его своеобразный хронотоп. Как отмечалось выше, специфическую черту дневникового времени

составляет его синхронность, то есть синхронность наррации описываемому. «Дневник – это текст о текущем моменте (о сегодняшнем дне или нескольких прошедших днях, но не более). Даже если содержанием записи являются воспоминания, планы на будущее или общие рассуждения, автору существенно, что описываемые мысли и чувства имели место именно в этот день и именно при данных обстоятельствах» [107] – отмечает А. А. Зализняк. Можно отметить, что приведенная характеристика относится ко времени повествования (оно обладает этим качеством синхронности, подчеркнуто ориентировано на настоящее). Время же внутреннего события, как ясно из приведенной цитаты, может варьироваться достаточно широко. О. Г. Егоров выделяет три разновидности дневникового хронотопа: локальный, континуальный и психологический [101; с. 58-88]; Т. М. Колядич подчеркивает вариативность внутреннего хронотопа, то есть как раз смену пространственно-временной точки зрения, которая во многом определяет субъектную организацию повествования [133]; М. Ю. Михеев делает акцент на озвученной двойственности временных рядов (время происшествия и время записи) [177; с. 54].

Кроме синхронности важна еще такая специфическая черта дневникового времени, как континуальность. То есть время повествования не только синхронно текущему моменту но и акцентированно континуально, это время в его нестатичности, это позволяет О. Г. Егорову утверждать, что в отличие от других и художественных, и нехудожественных жанров дневник представляет собой «не бытие, а становление» [101; с. 59]. В этом контексте интересна мысль М. Ю. Михеева, что текст дневника – это «пульсирующий текст» [177; с. 7], то есть его дискретность и континуальность одновременно создает ощущение временного пульса, ритмичности события повествования. Таким образом, как и в фикциональном художественном тексте, пространственно-временная составляющая дневника многослойна, включает и время повествования, которое в структуре дневника синхронно, континуально, дискретно, подобно пульсации, и время внутреннего события, внутреннего мира, которое может представлять

собой сложную структуру пространственно-временных точек зрения, архитектурных особенностей хронотопа.

Итак, дневниковая проза обладает всеми ресурсами художественной поэтики в их своеобразной жанровой интерпретации. При этом архитектура дневника является наиболее уязвимой с точки зрения утраты авторской трансгредиентности, жанровые установки дневника постоянно усиливают риск ассимиляции автора, нарратора, героя и реципиента. Основной же чертой субъектной организации дневника, разрушающей эстетическую архитектуру, является, обобщая разнообразие и вариативность конкретных реализаций жанра, последовательное формирование своей субъектности «с помощью» гипотетического Другого. Дневниковое повествование, как правило, подчеркнуто рефлексивно, поэтому взаимоотношения «я – другой» реализуются здесь с абсолютной доминантой на Я, на усиление самосознания, самохарактеристики субъектом себя в разных обстоятельствах. Диалогический Другой здесь выполняет катализирующую функцию, функцию «затекстового» видения субъекта дневникового повествования, что в отдельных случаях становится основой внешней эстетизации этого субъекта, приобретения им статуса автора и героя дневниковой наррации одновременно (мифологизирующий дневник).

Из этого общего правила есть очень важные для диссертационного исследования исключения. Они репрезентируют ситуацию, когда в дневниковом повествовании абсолютной эстетической доминантой обладает диалогический Другой и повествуемый мир. Субъект высказывания теряет свои психологические, социальные, этические маркеры, теряет определенность своего внешнего и внутреннего облика, подобно концепированному автору (в терминологии Б. О. Кормана [141; с. 41-50]), который никогда не может быть прямо выражен в эстетическом целом. Целое дневникового повествования в таком случае организуется эстетически, основу его архитектуры составляет внежизненная позиция автора по отношению к фактуальному, автодокументальному материалу, интерпретируемая как жертвенный поступок.

Попытаемся кратко наметить, какие элементы поэтики дневникового текста могут свидетельствовать об актуальности для него ситуации вневременности авторского субъекта. Прежде всего, это концептуальная амбивалентность смысла и содержания, амбивалентность, неопределенность этических, мировоззренческих, ценностных позиций субъекта речи. Субъект высказывания утрачивает свою образную очерченность, содержательное намерение его высказывания сложно интерпретируемо. Причиной этому становится отражение в субъекте высказывания концептированного автора, автора, вневременного собственному жизненному контексту, транслирующего его поэтому как многозначный, многовариативный, ценностно завершаемый «внежизненным» взглядом. Субъект дневника может напряженно формировать свой образ в рефлексии на взгляд гипотетического Другого, но эта возможная противоречивость, несформированность имеет другую природу, чем этическая, психологическая, ценностно-мировоззренческая объемность субъекта и его повествования, в которое включены зачастую крайние смысловые и ценностные противоположности. Условием этой смысловой одновременности и многомерности становится вневременная позиция субъекта дневника, эмоционально-смысловые обертоны этой ситуации могут входить в содержательный план дневника в качестве мотивной темы (смерть как лейтмотив дневниковой прозы В. В. Розанова).

Вневременность авторского субъекта в дневниковом повествовании формирует взамен «текущей жизни» «целое жизни», целое не по отношению к какому-то завершённому этапу, как это может быть в автобиографической прозе, архитекtonика которой сформирована временным дистанцированием, а по отношению к вневременному измерению и состоянию. Это выражается в масштабировании частных событий и частных контекстов до всемирных и всепоглощающих не в смысле риторического обобщения на основе частного примера, а в онтологическом смысле всемирной значимости частного эпизода. То же касается изображения других лиц в дневнике такого рода – оно всегда реализовано с установкой на ценность лица неприметного человека, на «жизнь

невыдающихся людей». Внежизненный взгляд вводит такого «героя» в целое бытия вне стремления систематизировать и типизировать его, интерпретировать и встроить в исторический, социальный, психологический или какой-либо иной контекст.

Пространственно-временные характеристики подобного дневникового нарратива перестают быть только композиционной формой, то есть формой организации материала, систематизации его, готовой жанровой установкой (на дискретность, метатекстовую дату, регулярность), но становятся формами архитектурными, то есть выражающими внежизненную установку автора. С этой точки зрения дискретность записей может быть интерпретирована как ритм и проанализирована с этой точки зрения, а стремление к всеобъемлющему хронотопу, какое мы встречаем, например, в дневниках М. М. Пришвина, допускает внеонтологическую возможность увидеть целое бытия как сюжет.

2.3. Диалог и проблема завершения художественного целого.

С учетом таких характеристик дневникового повествования, как отсутствие или ослабление сюжетно-фабульной организованности, событийная открытость, связанная с невозможностью завершить свой собственный жизненный контекст, возникает вопрос о возможностях завершения дневникового целого. В рамках диалогической поэтики завершение художественного целого трактуется как необходимое, неотменимое условие его эстетической полноты и состоятельности. Однако в ситуации ослабления фикциональности художественных форм, открытости сюжетно-фабульных линий фактуального текста условие завершения повествовательного целого понимается как все более проблемное, не исчерпываемое сюжетностью и событийностью.

В рамках классической эстетики изоляторную функцию выполняет сама по себе художественная форма, она изымает свой предмет из действительности познания и поступка [21]. Словесное искусство в теоретическом освещении еще теоретиков XVIII века и теоретиков романтизма, таких как Г.Э. Лессинг,

Ф. Шеллинг, И. Г. Гердер [76], интерпретировалась как форма, могущая быть завершённой вне сюжетного и содержательного окончания, вне завершения внешних формальных моментов (в отличие от пластических искусств, в которых внешне-формальная незаконченность равна эстетической незавершённости).

Диалогическая поэтика, формируемая, как уже говорилось, под мощным влиянием неокантианской философии, восприняла положение об определяющем характере формы в отношении художественных явлений. В сущности, понятие формы было центром неокантианской философии, форма здесь понимается как априорная установка, изначальная трансцендентная матрица, она определяет все существо явлений и дается извне, в свете чего материя уже не несет в себе никакой сущностной нагрузки, понимается как нечто прикладное, потенциальное. В согласии с этой мыслительной моделью, в диалогической эстетике в ее бахтинской экспликации эстетическое понимается как независимое от моментов содержания или материала, эстетическое – это форма, переводящая предмет, объект или субъекта из неподлинного в подлинное проявление, содержание же при этом становится во многом несущественным, как несущественным (в отличие от И. Канта) был для неокантианцев мир вещей в себе.

Эстетически значимая форма рассматривается как изначально завершённая, завершение формы, таким образом, это не результат усилий в работе над материалом, но заданная целостность, обеспеченная особым эстетическим видением субъекта. В неокантианстве заданная априорная форма поглощает материальный мир, нет действительности вне установок разума, и реальность представляет собой невозможный для восприятия «зазор», то, что Г. Коген обозначает термином *ursprung* (первоначало), ссылаясь на математические бесконечно малые величины, это и есть точка соприкосновения мышления и бытия [56]. Эта неокантианская бесконечно малая величина соотносима с понятием границы в диалогической поэтике, условие эстетической формы – присутствие эстетической границы, в которой и следует заключить возможности завершения.

Итак, эстетическая завершенность понимается не как итог совокупности творческих усилий по созданию художественной формы, напротив, эстетическая форма возможна постольку, поскольку авторский субъект видит мир с позиции завершения, с позиции эстетической границы венаходимости изображаемому миру. В случае дневникового повествования такая граница обеспечивается внежизненной позицией субъекта. Таким образом, завершение художественного мира – не результат творческого процесса, а характер отношения автора к художественному миру, обусловленного его внежизненным внеонтологическим статусом. *Завершение происходит в каждом моменте акта творчества*, что, собственно, позволяет трактовать критерий завершенности как вероятный для эстетически организованного дневникового повествования, несмотря на его событийную открытость.

В целом, интуиции смерти как значимой внутренней характеристики эстетической деятельности всегда присутствовали в отношении эстетики Бахтина. В этом плане особенный интерес вызывает фундаментальная, убедительная, ярко-дискуссионная в основных своих положениях работа К. Г. Исупова «Урок второй: смерть Другого», являющаяся частью большой статьи «Уроки М. М. Бахтина» [124], упоминаемой ранее в данном исследовании. Рассуждая об особенностях эстетического завершения в бахтинской концепции, К. Г. Исупов обнаруживает следующее: «Золотой ключ Бахтина – инструмент для запираания дверей за живым человеком. Мнемоническая эстетизация предварительно умерщвленного Другого: “<...> Он должен быть мертв для нас, формально мертв <...> Смерть форма эстетического завершения личности.” Тема бахтинского эстетического реквиема – “борьба памяти со смертью,” герой “рождается в этой памяти (смерти), процесс оформления есть процесс поминовения” <...> Читателю Бахтина потребуется немалое мужество, чтобы удержать за этой страшноватой картиной эстетического убийства образы промыслительных даров бессмертия» [124; с. 31]. Это утверждение, в которое обильно вплетены прямые цитаты из Бахтина, основывается на своеобразном вытеснении Другого в завершенный эстетизованный мир, исключения его из

онтологического контекста, что неизбежно несет коннотации смерти. Однако можно обратить внимание на то, что эти танатологические аспекты в равной степени характеризуют как особенности завершения героя в диалогике Бахтина, так и авторскую вневременность диалогической поэтики, которая неоднократно в бахтинских контекстах именуется «внежизненной позицией». Параллели между бахтинским этическим принципом «себя-исключения» и эстетической вневременностью позволяют утверждать, что в эстетическом акте авторский субъект берет бремя онтологического изгойства, внежизненной исключенности на себя. Именно в этом смысле можно трактовать функцию эстетического *замещения смерти*, о которой М. М. Бахтин говорит: «Эстетически творческое отношение к герою и его миру есть отношение к нему – как к имеющему умереть (*moriturus*), противопоставление его смысловому напряжению спасительного завершения» [14; с. 248], и которую К. Г. Исупов характеризует как условность: «...эстетическая витальность вневременна» [124; с. 32]. Действительно, если считать итогом завершения своеобразное эстетическое абстрагирование, то «умерщвление Другого», о котором говорит К. Г. Исупов, можно было бы посчитать неадекватно высокой ценой эстетической абстракции. Однако видится, что «спасительное завершение», заменяющее Другому смерть, это не мыслительная абстракция, за ним стоит онтологически обоснованная жертва авторского субъекта, чей вневременный взгляд позволяет Другому обойти внутрижизненное окончание, сделать его несущественным, вторичным. В приведенной цитате М. М. Бахтина упоминается «смерть Другого» («отношение к герою и миру как к имеющему умереть»), но эта смерть замещается спасительным завершением автора, то есть она трактуется как несостоявшаяся, благодаря состоявшейся авторской вневременности.

В такой трактовке танатологических коннотаций эстетического события очевидны параллели с христианской онтологией жертвы. «Чем я должен быть для другого, тем Бог является для меня» [14; с. 133] – этот принцип является фундаментом эстетического созидания, не только милующего данность героя, но и посредством авторской жертвы преображающего его завершенность. Христова

жертва замещает смерть человека, она не создает мир, но переакцентирует его, в определенном смысле завершает его при сохранении континуальности истории (сюда относятся все апокалиптические, завершающие историю и подводящие итоги рефрены Евангелия, не вступающие в противоречие с длительностью этой истории до сегодняшнего дня). Можно сказать, что этика авторской жертвы в эстетическом событии христиански подражательна. Момент завершения принципиально переакцентирован этой этикой, и все сопровождающие его характеристики – законченности, исчерпанности, отнесенности прошлому, даже некой косности (на что указывает сам Бахтин) – обретают внутреннюю потенцию своего «воскрешения», основанную на замещении законченности эстетического мира авторским взглядом с внежизненной позиции.

Возвращаясь к дневнику, мы можем констатировать, что хотя его во многом организует хронологическая закономерность, потенции завершения в нем так же вневременны, завершение – это константа формы. «Дневник имеет дело не с полнотой, а с протяженностью, он вытянут вдоль временной оси, и читатель никогда не догадается, когда же будет последняя запись» [130; с. 293] – утверждает К. Р. Кобрин. Событийное и композиционное завершение, ощущаемое изнутри дневниковой формы как невозможное, делает еще более напряженным архитектурное завершение, осуществляемое авторской трансгредиентностью своему фактуальному контексту.

Трудность этого эстетического разграничения субъекта с самим собой осознается всеми вдумчивыми интерпретаторами и комментаторами дневниковой формы. К примеру, у Р. Барта, чьи литературоведческие суждения о дневнике приводились выше в данной работе, находим следующее достаточно категоричное утверждение: «Дневник может быть спасен лишь при условии, если я буду работать над ним *до смерти*, до крайнего изнурения, как будто это такой *почти* несбыточный текст» (курсив – авт.) [11; с. 261]. В этих выделенных автором «*почти несбыточный*» и «*до смерти*» отражается интуиция условий эстетической полноты дневника, которые полагаются в возможности внешнего завершения, почти невозможного взгляда на жизнь извне, почти несбыточной

возможности проговорить его, находясь с этой *внешней стороны*. Трансгредиентность субъекта дневника своему фактуальному содержанию подразумевает, что его эмоционально-психологический тон будет стабилен и неизменчив, венаходимость – это всегда монотон. То же касается содержательного наполнения – суждений, оценок, психологических и этических акцентов – все это должно свестись к определенной константе, которая, тем не менее, может включать противоположности и варианты. Именно поэтому Р. Барт приводит такое субъективное замечание: «Худшая из мук, когда я пытаюсь вести дневник – это неустойчивость моих суждений» [11; с. 260]. Рефлексивная спонтанность, коммуникативная мобильность и реактивность не дают возможности завершения дневнику, рефлексия и коммуникация не имеют значимого предела, их предел условен. Эмоционально-психологическая, мировоззренческая палитра дневника может быть весьма богатой и разнообразной, однако в единое целое она соединяется внежизненной авторской эмоционально-психологической аскезой.

Исходя из того, что понятие «архитектоника дневника» становится возможным, если мы согласимся с возможностью авторской трансгредиентности, формы ведения дневника также могут приобретать только лишь композиционный или архитектурный статус в значении, которое этим терминам придается в диалогической поэтике. Как уже отмечалось ранее, пространственно-временная дискретность, определенная закономерность периодичности записей дневника может трактоваться как ритмическая форма, несущая архитектурную нагрузку. Т. В. Радзиевская выделяет два типа ведения дневниковых записей – топикальный и дескриптивный, первый из которых характеризуется эллиптичностью речи, ее интровертным вектором, нередко метафорической сгущенностью высказывания, а второй – развернутостью описаний и событий, экстравертностью, риторичностью (по замечанию автора, этот стиль часто повторяет стиль недневниковых текстов автора, то есть может быть публицистическим, беллетристическим, деловым, в зависимости от характеристик субъекта дневникового повествования, конкретнее, его профессии) [211]. С точки

зрения архитектоники дневникового текста оба этих типа ведения дневника могут представлять собой архитектурные формы лирики и эпики, лиричности и эпичности как установок авторской венаходимости по отношению в воспроизводимому фактуальному миру. Первый, топикальный, тип ориентирован на внутреннюю речь, которая по замечаниям многих исследователей стренографична, второй, дескриптивный, тип ориентирован на эпическую образную пластичность, создающую внешний мир в масштабе и подробностях.

ГЛАВА 3. ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА КАК ОРИЕНТИР ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ДНЕВНИКОВОГО ТЕКСТА

3.1. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского как сложное синтетическое единство

3.1.1. Проблема автора в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского

Публицистическое наследие Достоевского обширно и разнообразно. В начале своего творческого пути он пишет и издает фельетоны в разнообразных периодических изданиях, в период с 1861 по 1865 г. становится редактором журналов «Время» и «Эпоха» совместно с братом М. М. Достоевским, с 1872 по 1874 г. занимается редактурой еженедельника «Гражданин», и наконец, обращается к особенному художественно-публицистическому жанру, нашедшему воплощение в «Дневнике Писателя», издаваемом в 1876–1877, 1880 и 1881 годах. Ранняя публицистика не переиздавалась Достоевским, не включалась в собрание сочинений. Исключение составляет публицистический очерк «Зимние заметки о летних впечатлениях», опубликованный в 1863 году, посвященный заграничному путешествию автора, отражающий впечатления от не чуждой и одновременно далекой автору Европы и аргументацию почвеннической идеи. Публицистические тексты, входящие в текстовое единство «Дневника писателя», воспринимались автором, однозначно, не как временное газетное наполнение, но как самоценное текстовое единство. К последнему относятся 16 выпусков «Дневника писателя» за 1873 год, вышедших отдельной рубрикой журнала «Гражданин», 10 и 11 выпусков «Дневника писателя» за 1876 и 1877 год соответственно, издававшихся отдельной книгой, один номер за 1880 и один за 1881, вышедший в печать посмертно.

Один из первых и впоследствии неоднозначных биографов Достоевского Н. Н. Страхов считал, что значение «Дневника писателя» не менее значения романов Достоевского, отмечал ответственное и тщательное отношение Достоевского к своей журналистской деятельности в 70-х годах и масштабность

фигуры Достоевского для журналистики конца XIX века, для историко-социальной полемики [226]. Однако при таком изначальном понимании культурного и литературного веса «Дневника писателя», его текст долгое время оставался вне филологического комментария. Первый фундаментальный исследователь «Дневника» Д. В. Гришин объясняет это трудностью определения жанровой формы произведения, равно как и сложностью идейной сферы и поэтики романов Достоевского, ангажировавших все внимание критиков и литературоведов [73; с. 168]. Только во второй половине XX века литературоведческая проблематика «Дневника писателя» начинает широко и разносторонне исследоваться. «Дневник писателя» как факт творческой биографии Достоевского и его идейно-тематический спектр, как объект текстологического анализа рассматривается в трудах Г. М. Фридендера [250], В. А. Туниманова [238], Л. П. Гроссмана [75], К. В. Мочульского [181], Н. А. Тарасовой [232], О. Н. Смысловой [225]. Проблемы жанрового генезиса «Дневника», жанровой и повествовательной структуры его освещаются в работах В. Н. Захарова [109], Т. Н. Захаровой [110], Л. С. Дмитриевой [83], Е. А. Акелькиной [6], А. В. Матюшкина [165] и многих других; отдельной темой стало соотношение художественного и публицистического дискурса в «Дневнике» в работах Г. Д. Гачева [61], П. Е. Фокина [249], Р. Н. Поддубной [195]; проблемами рецепции «Дневника», соотношения текста и контекста весьма плодотворно занимается И. Л. Волгин [50; 51; 52], новые исследования Г. С. Прохорова [206], В. В. Щуровой [266] и т. д. посвящены обобщению и конкретизации характерных текстуальных и контекстуальных черт «Дневника». Однако при таком тематическом разнообразии исследовательского поля «Дневника писателя» остается недостаточно освещенным вопрос субъектной организации текста, эстетических характеристик авторской деятельности, результатом которой стало такое сложное художественно-публицистическое единство. Целью данного параграфа, таким образом, является прояснение особенностей эстетической субъектной организации этого сложного синтетического текста, материалы на эту тему уже публиковались автором

исследования в статье «Эстетические возможности в публицистическом творчестве Достоевского» [193].

Тематическое, стилистическое единство текстов, входящих в «Дневник писателя», сегодня уже не требует специальных доказательств, учитывая то, что сам автор неоднократно подчеркивал эстетическую цельность этой публицистики: «Это будет не газета, из всех двенадцати выпусков составитя целое, книга, написанная одним пером» [93; с. 5]. Следует сказать, что единство эстетических принципов и журналистских устремлений характерно для поэтики позднего Достоевского, что выразилось в усилении веса факта и актуального газетного тематизма в последних его романах, (вспомним, например, газетные факты, которые собирает в романе «Братья Карамазовы» Иван Карамазов и роль их в смысловом построении произведения). С другой стороны, соотношение журналистского и художественного контекстов является некоторой константой творчества Достоевского, начиная с его литературного дебюта, когда войдя в круг Белинского, редакции «Отечественных записок», Достоевский оказывается включенным сразу в актуальный полемический контекст толстых литературных журналов. В целом, Достоевский не был склонен к эстетическому солипсизму и всегда ощущал себя не только в личном творческом пространстве, не только в пространстве общечеловеческого бытия, но в пространстве литературного и социального поля, с их обновлениями, переменчивыми запросами реципиента, с их сущностной и поверхностной полемичностью, страстью к сенсации. Исследователь Т. В. Захарова отмечает, что синтез публицистического и художественного в творчестве Достоевского диктуется и общими тенденциями литературы 70-80 годов XIX века, а именно взаимной интеграцией текста и контекста, стремлением к обогащению литературы не-литературой очерка и фельетона [110; с. 252].

Однако сущностное и глубокое объединение поэтики Достоевского со стихией журнализма, нефикционального текста объясняется не только влияниями актуального писателю контекста. Художественное высказывание, всерьез учитывающее реципиента, многоголосие своего окружения, вмещающее в себя

пересечения многих смысловых интенций – все это характеризует поэтику художественных произведений Достоевского как диалогическую, и все это в равной степени характеризует публицистическое высказывание как таковое. Разумеется, в отношении публицистического высказывания не следует говорить о глубинной диалогичности, полемичность журнала, как правило, формально-коммуникативная. Тем не менее, в случае публицистики «Дневника писателя» закономерности диалогической поэтики Достоевского могут быть спроецированы на публицистический текст, возводя его к эстетическому статусу. Исследователь С. С. Шаулов пишет об этом так: «В итоге формируется полноценный герой-идеолог (пусть обобщенный, коллективный), и нам нужно констатировать присутствие диалогического начала в «Дневнике писателя» (в самой, казалось бы, монологической форме творческого высказывания у Достоевского). Причем в данном случае изначальная, бахтинская трактовка диалогизма оказывается, на наш взгляд, более уместной, чем при анализе многих сугубо художественных текстов писателя» [258; с. 174].

Действительно, авторская установка в текстовой структуре «Дневника» далека от публицистического стандарта с его риторикой, прагматикой и аналитикой. Автор избегает прямого высказывания, опосредует его в абсолютно эстетическом ключе «непрямого говорения», о чем М. М. Бахтин замечает так: «Всюду его (Достоевского – К.П.) мысль пробирается через лабиринт голосов, полуголосов, чужих слов, чужих жестов. Он нигде не доказывает своих положений на материале других отвлеченных положений, не сочетает мыслей по предметному принципу, но сопоставляет установки и среди них строит свою установку» [20; с. 108]. Это позволяет прочесть «Дневник писателя» как текст не вполне публицистический, не только благодаря образной, композиционной, стилистической и жанровой многослойности текста, но и в связи с неудовлетворительностью текста по отношению к публицистическим требованиям авторской прямоты и отчетливости мировоззренческого, социального, политического и т. д. посылов. Кроме того, соприродность публицистики «Дневника писателя» архитектонике мира Достоевского основана

на присутствии сверхзадачи, объединяющей текст Дневника в смысловое целое. Один из ведущих исследователей «Дневника писателя» И. Л. Волгин отмечает: «Знаменательно (этот момент важен, но до сих пор не отмечен), что на обложке отдельных выпусков моножурнала Достоевского значилось: «Дневник писателя. Ежемесячное издание», а имя автора стояло только в конце – как подпись под текстом. То есть это читалось не как «Дневник писателя Достоевского», а как «Дневник писателя» (указание не лица, а профессии), издаваемый Достоевским, – иначе, как некий обращенный вовне литературный текст» [51; с. 28].

Появление такого текста наряду с собственно литературными в итоге творческого пути имеет в истории литературы немало аналогов: классической в этом смысле уже стала параллель с «Выбранными местами из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя, а также с обширной публицистикой Л. Н. Толстого, имеющей ключевое значение в позднем его творчестве. Историко-сопоставительный анализ этих текстов с «Дневником писателя» можно найти в работах Г. Д. Гачева, И. Л. Волгина, Р. Н. Поддубной [61; 51; 195]. Обобщающим тезисом этих исследований становится то утверждение, что для Достоевского, в отличие от упомянутых авторов, переход к нехудожественным формам высказывания не выражал кризиса художественных форм. «Дневник писателя» отличает от публицистики Гоголя и Толстого, прежде всего, то, что он лишен обличительного пафоса по отношению к этическому несовершенству художественной деятельности и не демонстрирует собой отказа от нее. Патетика позднего Гоголя, бегущего от своего гения, все, по выражению Розанова, «отрицающие, нерождающие» суждения позднего Толстого-моралиста ориентируют их нефикциональные тексты как манифестацию категорического антиэстетизма. У Достоевского переход к особому роду публицистики не связан с отказом от авторства художественного потому, что и в том и в другом видах творчества реализуется один и тот же архитектурный принцип: принцип жертвы авторской субъектностью в пользу звучащего в повествовании многоголосия, трактуемый нами как этический поступок.

Сравнение в аспекте рассматриваемого вопроса трех упомянутых классиков русской литературы имеет глубокую смысловую основу. И. Л. Волгин так формулирует смысловое основание этого сравнения: «Им троим мало одной литературы; они пытаются установить новое соотношение между искусством и действительностью. Они хотят воссоединить течение обыденной жизни с ее идеальным смыслом, сделать этот смысл мировой поведенческой нормой. Это попытка прорваться к читателю сквозь литературу. Для Гоголя, а затем для Толстого и Достоевского главным становится то, что, как они полагают, больше литературы: новое жизнеустройство. Их высшей целью делается изменение самого состава жизни. Но авторские стратегии при этом совершенно различны» [51; с. 31-32].

Различие авторских стратегий в создании более чем литературы состоит в следующем. Гоголь в итоге своего творческого пути обращается к проповеди, призванной утвердить положительную истину и уравновесить чашу весов в отношении «отрицательной поэтики» обличительного критического реализма. Существенно при этом, что Достоевский (как и большинство его современников) крайне негативно относился к этому опыту Гоголя, не принимая не содержания проповедуемых истин, но тона, позиции высказывающегося, точки зрения и ракурса: «Это бахвальство Гоголя и выделанное смирение шута. Аристократа поляка, разделившего на песью кровь и барскую. (Мои догадки, что польский характер воздействовал на малоросса (опять отчасти), и малороссу эта спесь, этот задор спесивый показался *a la longue* прекрасным <...> рядом с гениальным ореолом выставилась чрезвычайно противная фигурка» [93; с. 305-306]. С точки зрения содержания, оба автора исповедуют христианское мироощущение во всей его практической ответственности. Поэтому такое интуитивное неприятие Достоевским тона гоголевской публицистики заключается, вероятно, в том, что истина, по его мнению, требует форм иносказания, а вне этих форм неминуемо искажает самого субъекта высказывания. Прямая риторика христианской проповеди ассоциируется в мировоззрении Достоевского с католической схоластикой, рациональной манипуляцией, потому, вероятно, и упоминает он о

польской крови, определившей сознание Гоголя. На это можно возразить хрестоматийным утверждением Достоевского, что художественное должно нести в себе «перст указующий», но в том и дело, что этот «перст» – это некий жест, стоящий за высказыванием, фактом, образом, не оформленный в положительную доктрину, целевую риторику.

Литературовед Г. Д. Гачев трактует отсутствие дневниковой рефлексии в тексте Достоевского как жанровый маркер «не-дневника», отсутствие биографизма и исповедальности как выраженную газетную стилистику, проповедническую экстериторность [61]. Однако следует заметить, что в «Дневнике писателя» Достоевский последовательно дистанцируется от всякого явного миссионерства в форме вербального внушения. Его текст не риторичен, но он подчеркнуто перформативен: он не побуждает, а «показывает», что собственно отличает эстетическое высказывание от любого другого. Такая эстетическая форма определяет характер христианства Достоевского не как гомилетический, но как практический, и осуществляется этот праксис именно внутри субъект-субъектной сферы повествования, внутри эстетической архитектоники. Эта архитектоника выражает принципиальную внеположенность автора своему тексту, не смотря на его публицистические установки, обилие «чужой речи» в «Дневнике» определяет смысл как результат пересечения различных интенций [См. 144]. Авторская внеположенность позволяет событиям в «Дневнике» совершаться не только в качестве иллюстрации содержательного тезиса, но как неотъемлемой части бытия, социума, частной жизни; позволяет звучать голосам разных, противоречивых, перебивающих друг друга и пересекающихся друг с другом «носителей речи», что создает некий смысловой гул, часто воспринимающийся как неуместный для публицистики и потому приводящий в недоумение, но совершенно повторяющий «акустику» романов Достоевского.

Другая возможная форма создания «более чем литературы» – это исповедь Л. Н. Толстого. М.М. Бахтин, объясняя особенности построения субъектной сферы в исповеди как жанре, говорит о присутствии в ней единственного

Другого – Бога, и невозможности в ней рефлексии, невозможности обратиться к себе, себя самому оправдать или завершить. Литературная исповедальность Толстого предполагает и саморефлексию в какой-то мере и, так сказать, расширение аудитории, от одного, единственного Другого до всех других, кому нужно донести истину – так исповедь теряет чистоту своего богословского жанра и видоизменяется в форму проповеди.

Жанровое определение «дневника» внутренне соотносится с установками исповеди на интимное высказывание. Эти установки актуальны для «Дневника писателя», прежде всего, в самоопределении автора: «Я не летописец; это, напротив, совершенный дневник в полном смысле слова, то есть отчет о том, что наиболее меня заинтересовало лично, – тут даже каприз» [91; с. 73]. Историко-литературные исследования говорят о том, что непосредственными читателями «Дневник» воспринимался как открытый разговор, о чем косвенно свидетельствует обилие читательских откликов, объем переписки с близкими и дальними корреспондентами, сопутствующий «Дневнику» (глобальную текстологическую работу в этой сфере провел уже упомянутый И. Л. Волгин [52]). Вспоминается и интуитивное ощущение одного из самых известных и страстных читателей Достоевского В. В. Розанова литературного творчества писателя как личного разговора, страницы художественного произведения или «Дневника» как голоса, звучащего где-то рядом, интимно [215]

На первый взгляд, такая личная доверительность высказывания противоречит предположению о схожей внеположенности автора в архитектонике художественного целого и нехудожественном тексте у Достоевского. Однако если следовать классической бахтинской логике в этом вопросе, выйти на границу вненаходимости созданному миру (в случае художественного вымысла) и бытию как таковому (в случае документального нарратива) можно только оттолкнувшись от своего личного, ответственного присутствия в бытии. Таким образом, интимно звучащий голос Достоевского отнюдь не противоречит отсутствию его голоса в его мире. Итак, в контексте описанных опытов проповеди и исповеди как выражения кризиса эстетики и приоритета этики создание Достоевским особого

вида высказывания «Дневника писателя», включающего неформальный спектр диалогических интенций, выглядит как плодотворный этический и одновременно эстетический опыт.

Эстетические характеристики автора такого сложного по своей эстетической природе целого также чрезвычайно сложны и нетривиальны. Неоднократно отмечая в своих фундаментальных трудах о Достоевском формальную диалогичность его публицистики и приоритет монологизма в этом корпусе текстов, М. М. Бахтин в лекциях по русской литературе в записи Р. М. Миркиной произносит такую, не лишённую некоторого раздражения, ремарку: «Даже как журналист Достоевский не имел своего языка: он выработал определенный журнальный неприятно-задиристый тон» [19; с. 266] Это недоумение естественно, потому что журналистика предполагает всегда позицию, которая излагается, как правило, монологичным способом. Особенность публицистики «Дневника писателя» в том, что в ней возникает этот парадокс отсутствия авторской интенции, прагматики общественного высказывания, который для представленного жанра кажется с какой-то стороны даже абсурдным. Эта абсурдность отсутствия оформленной позиции в публицистическом тексте отразилась, например, в известной эпиграмме Д. Д. Минаева на «Дневник писателя», которую приводит И. Л. Волгин в своем исследовании:

Вот ваш «Дневник»... Чего в нем нет?
 И гениальность, и юродство,
 И старческий недужный бред,
 И чуткий ум, и сумасбродство,
 И день, и ночь, и мрак, и свет.
 О, Достоевский плодовитый!
 Читатель, вами с толку сбитый,
 По «Дневнику» решит, что вы
 Не то художник даровитый,
 Не то блаженный из Москвы [51; с. 28]

Последние две строки при всей их ироничности парадоксально отражают две стороны художественного таланта Достоевского, точнее его внутреннюю форму: художник Достоевский даровит именно потому, что настолько же внутри своего творчества субъектно жертвенен, как и юродивый, отказывающийся ради истины от любых форм своей субъектности.

Подобное восприятие «Дневника писателя» не исключительно. Первый исследователь «Дневника» Д. В. Гришин приводит в пример комментарий одного из журналистов 1880-х годов А. Горшкова: «А. Горшков, рассматривая единственный выпуск «Дневника» за 1880 год, ставит в вину Достоевскому то, что он хочет вести за собой общество, не имея новых идей и поэтому похож на человека, который “в горах мусора откопал какую-то вещичку, – по его убеждению драгоценный талисман, – и в сильных выражениях призывает людей разделить с ним его блаженную веру. Легко заподозрить в этом проповеднике юродивого, положим довольно необыкновенного и блестящего, но которому, в сущности, только шаг до выкрикиваний по-петушиному”» [73; с. 34]. У него же находим рецензию анонимного автора, опубликованную в журнале «Дело» за 1880 год (№ 9): «Особенной славы г. Достоевский, конечно, не стяжал, да и не мог стяжать, потому что для роли публициста у него не достает ни знаний, ни развития, ни политического образования, ни даже простого общественного такта. Свою бестактность Достоевский обнаруживал уже не раз утробными восклицаниями, предсказаниями будущего и заклинаниями... В этом непроглядном, полумистическом, полупророческом и чрево вещательском тумане ничего не разберешь; никакая логика и никакой здравый смысл неприменимы к этой литературной кабалистике» [73; с. 38].

Все эти критические рецензии продиктованы, как нам кажется, фактом идеологической «невнятности» Достоевского, стремлением не сказать прямо свою мысль, но очертить границы, дать ей форму – то есть сделать именно то, что подразумевает эстетическое событие. Так же можно трактовать и все повторяющиеся обвинения в нерациональности, неотчетливости формулировок,

мистицизме, юродстве – как выражение классической авторской «схимы», невозможности выразить себя в тексте прямо.

Выбор факта в этом смысле осуществляет акт создания художественной формы, в ее первостепенной и в каком-то смысле единственной изоляторной функции: к факту не всегда прибавляется риторический комментарий или он часто не совсем ясен. Так факт становится образом: «Чтобы только приметить факт нужно тоже в своем роде художника» [90; с. 144] – говорит Достоевский. Эта функция отбора, действительно, решает у Достоевского, во всяком случае, часто решает, подлинно эстетические задачи: даже в тех фрагментах дневника, которые кажутся наиболее этически заостренными, Достоевский выбирает такой образ, который превышает свою прагматичную иллюстративность, к нему сложно привязать этический или рационалистический комментарий.

Например, в главе «Влас» «Дневника писателя 1873 года дан сюжет, в котором деревенские парни спорят о том, «кто кого дерзостнее сделает», и один из них решается на кощунство по отношению к Причастию. В мировоззрении Достоевского такой поступок против Христа выходит за грань этических оценок. Поэтому обличающий или осуждающий пафос публицистики здесь не может выполнить своей задачи, этический смысл этой истории превышает образным ее смыслом [92].

Некоторые из подобных образов в большей мере «изолированы» из публицистического контекста и являются формально чем-то средним между иллюстрирующим примером и художественными произведениями, входящими в дневник («Столетняя», «Фома Данилов, замученный русский герой» «Мужик Марей» – воспоминание, в котором впервые появляется образ крестьянина, «державшего землю», утешающего, образ, который неявно питал весь мир Достоевского, и нигде до этого момента в этом мире не воплотившийся).

Добавим в подтверждение вышесказанного, что такая важная часть публицистики, как заголовок статьи, в «Дневнике писателя» не выполняет возложенной на нее функции привлечения целевой аудитории. Названия подаются либо в нейтральном ключе – «По поводу выставки», «Нечто о вранье»

«Опять о женщинах»; либо провокативно-многословны, представляют собой перечисление не аспектов содержания, но образов, риторическую функцию которых зачастую предугадать нельзя – «Культурные типики, повредившиеся люди»; «Опять только одно словцо о спиритизме»; «Нечто об одном здании. Соответственные мысли. Несоответственные идеи»; «Немцы и труд. Непостижимые фокусы. Об остроумии»; «О большой и малой медведице. О молитве великого Гете и вообще о дурных привычках» [86; 90]. Стилистику этих заглавий можно определить как пародийно-комическую, и это именно та стилистическая характеристика, которая подразумевает наибольшую степень полиинтенциональности слова, ту ситуацию, когда в нем отображаются тени чужих слов и голосов, то есть установки диалогической поэтики, что отнюдь не способствует публицистической ясности и яркости.

Итак, подытоживая наши рассуждения, можно сказать, что все особенности субъектной организации «Дневника писателя» говорят о его ориентированности в сферу эстетического, авторская позиция «Дневника» во многом повторяет специфику авторской поэтики художественных произведений Ф. М. Достоевского.

3.1.2. Роль художественных произведений в архитектонике «Дневника писателя»: «Бобок», «Сон смешного человека», «Кроткая»

Художественные произведения, входящие в «Дневник писателя», вслед за исследовательницей Л. Р. Бакировой [10; с. 7-8], можно разделить на две группы. Первую из них составляют произведения, носящие характер словесно-художественной зарисовки, фельетона или случая, сюжетного фрагмента, воспоминания, то есть произведения неотделимые от контекста «Дневника», среди которых «Маленькие картинки», «Мальчик с ручкой», «Столетняя», «Фельдъегерь», «Фома Данилов, замученный русский герой», «Мужик Марей». Вторую группу, согласно Л. Р. Бакировой, составляют произведения, более отчетливо ориентированные на магистральные прозаические жанры (повесть,

рассказ), и более эмансипированные по отношению к изданию «Дневника», позволяющие независимую от него интерпретацию, к ним причисляется фантастическая трилогия «Бобок», «Кроткая», «Сон смешного человека» и примыкающий к ним текст «Мальчик у Христа на елке». Выделяются и другие типологии прозаических произведений «Дневника писателя» – типология жанровых ориентиров (анекдот, воспоминание, «эмблема», святочный рассказ, фантастический рассказ, очерк и т. д.), тематические типологии (женский и детский вопрос, судебные дела, патриотизм, крестьянство и почва, самоубийство и его истоки и т. д.); тексты разной риторической направленности; тексты с различным соотношением художественного и публицистического компонента.

Для нашего исследования важен аспект взаимодействия прозаических текстов и объемлющего их контекста «Дневника». И здесь, с одной стороны, действительно, можно выделить прозаические фрагменты с очевидно различной степенью обособленности от публицистического окружения «Дневника», тексты-иллюстрации и тексты, представляющие собой самостоятельный нарратив внутри другого нарратива. С другой стороны, такая значимая для современности исследовательница творчества Ф. М. Достоевского, как Т. А. Касаткина [127; с. 405], настаивает на том, что для анализа любого прозаического текста, входящего в издание «Дневника писателя», необходимо учитывать его контекстное окружение внутри «Дневника», чаще всего именно содержательное обрамление текста в дневниковом нарративе дает ключи для его понимания, прохождения к глубинным слоям смысла, хотя важны в этом плане и не очевидно композиционно-связанные, но значимые содержательные параллели, обнаруживаемые во всем целом «Дневника».

Этот тезис нам кажется убедительным, кроме всего прочего, потому, что «Дневник писателя», как мы пытались показать в предыдущем параграфе, нельзя назвать в прямом смысле публицистическим текстом, это текст, организация которого ориентирована на единство другого, эстетического порядка, ориентирована на единую целостную форму. Последнее подтверждается в приводимых Д. В. Гришиным цитатах Ф. М. Достоевского в письмах различным

корреспондентам, в которых автор признается Н. Н. Страхову, что не может совладать с формой дневника, найти меру и гармонию, а в более позднем письме С. Яковлеву констатирует преодоление этого кризиса в том, что дневник «сам собою так сложился, что изменить его форму хоть сколько-нибудь невозможно» [73; с. 166-167]. Публицистическая, композиционно-прикладная форма, как правило, более пластична и адаптируема, невозможность перемены формы, согласно автору термина «архитектоника» И. Канту, говорит о ее архитектурном характере.

Следовательно, вопрос о роли прозаических текстов, входящих в единство «Дневника писателя», заключается не только в том, как они взаимосвязаны со своим дневниковым контекстом в смысловом, содержательном плане, но и в том, какую роль в организации архитектурной формы сложного художественно-публицистического единства «Дневника» они играют. Неоднозначность характеристик формы «Дневника писателя» констатирует И. Л. Волгин, прямо утверждая, что рассматриваемое явление лишь имитирует дневник, представляет собой сложную литературную игру [51; с. 27].

Исследователь жанровой поэтики Ф. М. Достоевского В. Н. Захаров утверждает, что «Дневник» представляет собой переходную форму, процесс романизации публицистического текста, посредством обильного включения в него образности, сюжетных фрагментов, стилизованных речей, «картинок» [109]. На наш взгляд, можно в равной степени утверждать, что фельетон и анекдот, представляющие основу публицистики, романизируются посредством помещения их в контекст богатого разноречия условно-публицистического нарратива «Дневника», голоса, не имеющие ни лиц, ни имен, звучащие в зале суда многочисленных судебных разбирательств на страницах «Дневника», голоса либералов и консерваторов, патриотов и скептиков, голоса возможных реакций на высказывание дневникового нарратора – все это составляет романский ареол риторических положений и публицистических ситуативных зарисовок.

Этот подход косвенно продолжает ассоциирование жанра мениппеи с публицистикой Достоевского у Бахтина: «Сатиры Лукиана в своей

совокупности – это целая энциклопедия его современности: они полны открытой и скрытой полемики с различными философскими, религиозными, идеологическими, научными школами, направлениями и течениями современности, полны образов современных или недавно умерших деятелей <...>, полны аллюзий на большие и маленькие события эпохи, нащупывают новые тенденции в развитии бытовой жизни, показывают нарождающиеся социальные типы во всех слоях общества и т. п. Это своего рода «Дневник писателя», стремящийся разгадать и оценить общий дух и тенденцию становящейся современности» [20; с. 134] Если помнить о том, что мениппея в бахтинской теории была, как известно, колыбелью романа, то такая же аналогия напрашивается и в конкретном случае «Дневника писателя» Достоевского, то есть «Дневник писателя» может быть увиден как изнанка романа, как тот «сор» из которого он прорастает, что было бы более-менее традиционно для дневника, всегда трактуемого как «источник тем». Однако нам кажется, в этом случае не следует нарушать фактической хронологии, а именно появления «Дневника писателя» как итога романного творчества Достоевского одновременно с романом «Братья Карамазовы». Состоявшиеся сюжетно и образно в романах ведущие темы Достоевского становятся вновь речевыми оборотами, возвращаются в язык: например, тема Великого инквизитора заключается в частный пассаж «все эти кончившие курс наук юноши станут тотчас же, по-вашему, чем-то вроде маленьких пап, не подлежащих прегрешению» [92; с. 129], а тема потерянного рая выражается в известном риторическом вопросе «неужели золотой век существует лишь на одних фарфоровых чашках?» [86; с. 13]. Таким образом, разноречие в действии составляет глубинную художественную суть «Дневника», становится одним из маяков «конца романа», роман возникает из шума и возвращается в шум голосов – жанровая логика его такова.

Достоевский включает тексты рассказов «Бобок» (1873), «Кроткая» (1876), «Сон смешного человека» (1877) в разные выпуски «Дневника писателя» как отдельные законченные вымышленные сюжеты в фактуальную канву. Изолированность этих текстов внутри нарратива «Дневника» очевидна, однако

один примечательный факт требует оговорок. Всеми исследователями малой прозы «Дневника» отмечалось, что названные тексты объединяет присутствие подзаголовка и в двух случаях предисловия, произведения «Сон смешного человека» и «Кроткая» объединяет наименование жанра «фантастический рассказ», благодаря чему все три названные произведения принято объединять в «фантастическую трилогию», предисловие к рассказу «Бобок» заключает оговорку «На этот раз помещаю “Записки одного лица”. Это не я, это совсем другое лицо. Я думаю, более не надо никакого предисловия» [88; с. 41]. Стремление автора подчеркнуть подзаголовком «фантастический рассказ» фикциональность текста, как-то дополнительно маркировать его, стремление размежевать себя с вымышленным персонажем рассказа «Бобок» говорит о том, что, в целом, повествовательная ткань дневника понимается автором как единая форма высказывания, сочетающая в себе документальные и эстетические основания, примечание «это не я, это совсем другое лицо» свидетельствует о возможности объединения автора и персонажа, о зыбкости грани не только между автодокументом и вымыслом, но и между автодокументом и «фантастическим». Это же касается и объяснения автором того, в чем заключается фантастичность рассказа «Кроткая», а именно в том, что речь героя, проводящего ночь в одиночестве у гроба Кроткой, не могла быть зафиксирована, но автором предлагается вообразить условного стенографа, который мог бы записать весь монолог уяснения случившегося героем. Особенность в том, что концепированный автор, вневременной автор повествовательного целого «Кроткой» не может быть причастен к этой оговорке, так как он обладает избытком видения, позволяющим изображать речь героя от первого лица (если бы даже она была мысленной), в этой эстетической норме нет ничего «фантастического». Фантастической такая доступность прямой речи героя может быть только для лица, ощущающего себя в одной сфере с героем «Кроткой», то есть в созданном мире и его обстоятельствах но, так сказать, другом его слое. То есть мы имеем дело с многослойным повествованием «Дневника писателя» и «Кроткой», объединенным некой сверхформой, за которой стоит

концепированный автор, стало быть, когда мы слышим оговорку о «другом лице» в «Бобке» и о необходимом стенографе в «Кроткой», нам говорит не Достоевский-создатель этой прозы, а Достоевский-повествователь «Дневника». Следовательно, тот, кто говорит в «Дневнике», также во многом сотворенная натура, творящая же натура у «внешнего» фактуального и «внутреннего» фикционального текста – одна. То, что составляет основу полифонического романа, а именно равенство сознания автора и сознания героев, здесь предстает как наглядное признание в невозможности знать внутреннюю речь героя и необходимости допустить такую возможность как нечто фантастическое. Такая иллюстрация полифонического принципа основана на присутствии пограничной между героем и первичным автором фигуры публицистического повествователя, посредника.

Другой важной связующей нитью между документальным повествованием «Дневника писателя» и малой прозой, входящей в него как его часть, становится изначальная приверженность Ф. М. Достоевского к документальной основе событийности. Это подтверждается многими цитатами, среди которых возмущение в письме Н. Н. Страхову «Мы всю действительность так пропустим мимо носа, кто же будет отличать факты и углубляться в них» [226], или замечание в записных книжках «В наше время изящную словесность заменила словесность журнальная. И не надобно думать, чтобы характер журнализма принадлежал одним периодическим изданиям: он распространяется на все формы словесности» [87; с. 216]. Напряженная содержательная взаимосвязь документальной или риторической основы и художественного вымысла многократно выражается в «Дневнике писателя», это уже выявленные и проанализированные параллели глав «Два самоубийства» [90; с. 144-146], «Приговор» [90; с. 146-148] и последующих «Запоздавшее нравоучение» [93; с. 43-46] и «Голословные утверждения» [93; с. 46-50] с рассказом «Кроткая», главы «Золотой век в кармане» [86; с. 12-13] и окружающих ее глав с рассказами «Сон смешного человека» и «Мальчик у Христа на елке», отражение дела Кронеберга [86; с. 50-74] в речах Ивана Карамазова и многие другие смысловые

взаимосвязи. Однако развитие тем этих и других публицистических глав в малой прозе не обусловлено только лишь принципом иллюстративности (тот или иной тезис иллюстрируется в рассказе). Можно сказать, что документальное и вымышленное в поэтике «Дневника писателя» выражаются не как сменяющие друг друга регистры, но как единая линия движения от факта к его смысловому развертыванию в вымысле и уяснению существа этого факта в тех элементах, которые отходят от реалистического канона, и которые Достоевский называет фантастическим – «концами и началами видимо-текущего» [90; с. 145]. Называя себя в высшей степени реалистом, Достоевский, как известно, подразумевал свое стремление постичь духовную подоплеку явлений и событий, эта духовная взаимосвязь внешних явлений и составляет существо реальности, поэтому он настаивает на том, что фантастическое – лишь продолжение факта. В своей работе «Литература – реальность – литература» Д. С. Лихачев выстраивает такое суждение относительно специфики функционирования факта и вымысла в поэтике Достоевского: «Достоевский разными способами стремится внушить читателю убеждение, что все им рассказываемое было, было, было. Он идет в отдельных случаях, казалось бы, на уступки, говорит, что некоторые сведения могут быть неточны, некоторые рассказы тенденциозны, передает возбужденные в обществе слухи и сплетни. Но все это надо, чтобы утвердить независимость бытия рассказываемого, надо, чтобы читатель поверил в правдивость рассказываемого: “было, было, было”» [157; с. 264]. Итак, твердая опора на мир факта, документа, реальности в непосредственном значении является основой всякого сюжета у Достоевского, и даже более подчеркнута сюжета, имеющего мистические, inferнальные обертоны. В этом заключается сущность взаимосвязи сюжетов «Бобка», «Сна смешного человека», «Кроткой» с фактуальным обрамлением, «внешним слоем» «Дневника», читатель должен чувствовать эту нить связи со своей собственной фактической действительностью, когда читает о разговорах мертвых в загробном мире, ощущение же того, что это «придуманно» вытесняется в установках данного повествования.

Как правило, рассматриваемые произведения «Бобок», «Сон смешного человека» и «Кроткую» обобщают в некое единство на основе подчеркнутого фантастического компонента, который акцентирован автором в каждом из них. Но, на наш взгляд, основания для объединения представленных текстов намного более разнообразны, тексты действительно, являют собой триптих, выстраивающий внутри себя определенную логику и смысл. Попробуем выделить эти основания объединения трех произведений в смысловое целое.

Во-первых, все три произведения объединяют *безымянные герои*. Отсутствие имен у главных героев, с одной стороны, выражает тенденцию к уподоблению фикционального текста и его героя дневниковому окружению, наполненному безымянными голосами, обрывками речей, лицами, не имеющими опоры героя на собственное имя. С другой стороны, в традициях критического реализма имя, а особенно, фамилия, данная герою, работает не столько на его индивидуализацию, сколько на его типизацию, она все время тяготеет к нарицательности типа (вспомним фамилии героев Гоголя, как самый яркий и, конечно, не единственный пример). Ранний Достоевский, еще укорененный в натуральной школе, создает «маленького человека» Макара Деушкина, безумца Голядкина, однако уже в их устах, на страницах «Бедных людей» звучит страстное желание героя освободиться от тяготы и несправедливости своей собственной типичности. Таким образом, освобождение от имени может быть понято как освобождение от «типа», точнее, вручение герою полномочий, чтобы преодолеть свой тип, поскольку парадигмальные черты героев Достоевского достаточно ярко представлены в каждом из героев рассказов: подпольный человек («Бобок»), мечтатель («Сон смешного человека»), ростовщик и героиня-жертва («Кроткая»). Имя как бы завершает тип, именование же с помощью характеризующего прилагательного либо вообще отсутствие имени оставляют простор, возможность движения, возможность перерасти внешнюю характеристику и тем самым достигнуть аксиологической цели мира Достоевского – оправдания человека без заслуги, без суда, без определения его места, его уготовленной ниши.

К этому общему тезису добавим еще одну ремарку. Во многом определяющее современное достоевсковедение утверждение М. М. Бахтина о приоритете голоса в мире Ф. М. Достоевского сегодня встречает контраргументы, например, Т. А. Касаткиной в том, что для Достоевского не меньшее значение имеет образ, пластическая составляющая, визуальность. Если рассмотреть малую прозу «Дневника» в аспекте этой антиномии образ/голос, то можно отметить, что самосознание героя как и в больших романах определяется голосом, его нарративом, ощущается недостаток пластических характеристик, оформляющих внешность героя. Но при этом отмеченная нами тенденция к безымянности героя или именованию героя с помощью характеризующего прилагательного (кроткая, смешной, столетняя) в чем-то повторяет стилистику портерных названий, почти всегда как будто сохраняющих анонимность героя и тем самым его своеобразную свободу, тайну.

Кроме безымянности, героев рассказов «Бобок» и «Сон смешного человека» (но не рассказа «Кроткая», который в определенном смысле противостоит им обоим) объединяет практически полное *исключение их из события действия* рассказа. Оба они становятся причиной основного события, точнее *их сознание становится местом свершения события*, им обоим не дан диалогический другой, герои одиноки. Все эти характеристики определяют две вещи: 1) это герои с доминантой на самосознание (та часть обоих двухчастных, к слову, рассказов, которая посвящена собственно герою, преамбула действия, построена как бесконечная рефлексия героя на возможный взгляд других, речевую ткань этой части составляет насквозь диалогизованное слово); 2) это герои, которые *выступают в авторской роли по отношению к основному событию в рассказе* (Смешной человек становится «автором» видения рая на отдельной планете, неудачливый писатель становится «автором» диалога в гробах, так как последний разворачивается в его слуховом поле).

Таким образом, оба героя рассказов «Бобок» и «Сон смешного человека» как бы дублируют авторский статус исключенности из события и сопричастности, соприродности ему (например, слушающий загробный диалог герой «Бобка»

отмечает, что он «долго сидел, то есть даже прилёг на длинном камне в виде мраморного гроба» [88; с. 44]). Они являются первопричиной события и условием его разрушения в тот момент, когда «герой-автор» формально вмешивается в происходящее (в рассказе «Бобок» диалог мертвых прекращается, когда герой внезапно чихает) или сущностно входит в событийный мир («дело в том, что я... развратил их всех!» [89; с. 115]). Примечательно то, что финальные реплики рассказа «Бобок» как бы готовят пространство, в котором герой рассказа и нарратор «Дневника» встречаются: «Снесу в «Гражданин», там одного редактора портрет тоже выставили. Авось напечатает» [88; с. 54], тем самым внося возможность единой онтологической сферы для них обоих, что же касается «Сна смешного человека», то в этом аспекте важно мнение Ф. А. Ермошина, проводящего параллель между субъектом «Дневника писателя» и героем рассказа в плане оглядки на внешний смех как структурообразующей черты повествования [103].

Общая черта героев «Сна смешного человека» и «Бобка», заключающая в себе условие их подобия автору – это невозможность действия внутри совершаемого события, абсолютная доминанта сознания. Приоритет ума над волей, сознания над поступком выражается в повторяющейся в каждом из рассказов взаимосвязи внутренней жизни героя с именем Вольтера: «Вольтеровы бонмо хочу собрать, да боюсь, не пресно ли нашим покажется» [88; с. 44] – говорит герой рассказа «Бобок»; Смешной человек совершает свое условное самоубийство и видит свой «посмертный» сон, сидя в старом покойном кресле «но зато вольтеровском» [89; с. 106]. Итак, доминанта сознания является общим условием своеобразного архитектурного статуса героя в обоих рассказах, в остальном же герои не только различны, но и антиномичны, и мир, «свидетелем» которого каждый из них становится, абсолютно соприроден каждому из них, как бы «извлечен» из их внутренней организации.

Герой рассказа «Бобок» – неудачливый литератор, желчный, насмешливый, не понимающий прогрессистских тенденций в литературе, а значит внутренне консервативный. Он, как говорилось выше, продолжает парадигму человека из

подполья, все его сознание буквально пронизано чужими интенциями, возможными рецензиями других о нем самом, которые принимаются болезненно, его речь расхищена чужими голосами. Герой подполья в мире Достоевского, конечно, связан с социальной иерархией как ее альтер эго, как производное таблицы о рангах, его основное внутреннее стремление – перевернуть иерархию, по отношению к которой он становится своего рода бездейственным террористом, террористом мышления. В наррации героя весь этот комплекс выражается разнообразно, в том числе и непрямыми ассоциациями: «Вчера заходил приятель: «У тебя, говорит, *слог рубленый (курсив наш – К.П.)*. Рубишь, рубишь – и вводное предложение, потом к вводному ещё вводное, потом в скобках ещё что-нибудь, а потом опять зарубишь, зарубишь...» [88; с. 43] (примечательна здесь параллель с еще одним героем подполья Родионом Раскольниковым). Этот рубленый слог мы, действительно, можем увидеть во всех высказываниях героя: «Ходил развлекаться, попал на похороны. Дальний родственник. Коллежский, однако, советник. Вдова, пять дочерей, все девицы. Ведь это только по башмакам во что обойдется! Покойник добывал, ну а теперь – пенсионишка. Подождут хвосты. Меня принимали всегда нерадушно» [88; с. 43]; «Походил по могилкам. Разные разряды. Третий разряд в тридцать рублей: и прилично и не так дорого. Первые два в церкви под папертью; ну это кусается» [88; с. 43]. Высказывание героя объединяет эту разделяющую, расчленяющую форму с ненавидимым героем содержанием социальной иерархии, актуальной даже в таком равняющем всех месте, как кладбище, форма конфликтует со своим наполнением, вызывает его деструкцию. Апофеоз именно этой деструкции иерархии и порядка представляет собой все дальнейшее событие разговора мертвецов, деструкции, имеющей, согласно М. М. Бахтину, карнавальные, миниппейные корни [20; с. 155-176]. Сознание героя отменяет наиболее неизменный порядок, порядок жизни и смерти, эротизируя смерть, вводя ее в контексты игры, смехового, коллективного.

Сознание героя, по существу своему ориентированное на рефлексию чужой речи, создает цельную форму разговора мертвецов, выражающую себя как *форма аудиальная*. Эта форма ориентирована не столько на дурную бесконечность

диалога, сколько на бездонную бесконечность сознания и рефлексии, как справедливо полагает Э. М. Свенцицкая в статье, посвященной малой прозе «Дневника писателя» [222; с. 125]. Сознание, поглощающее не только жизнь, ее порядок, ее законы и константы, но поглощающее и существенность самого предела жизни, делает диалог мертвецов многовариативной метафорой, среди вариантов которой и преисподняя (своеобразно пародирующая «подполье»), и воплощение пошлой буржуазности для внутренне консервативного героя, и, в качестве варианта прочтения, метафора интернет-пространства, с его специфической бесплотностью, анонимностью, прозрачностью внутреннего человека и бесконечностью коммуникации.

Внутренний слух героя, ставший пространством, в котором разворачивается загробный диалог, осуществляет ту самую литературную прогрессивную форму, от которой он, ориентированный на консервативные идеалы в искусстве, максимально дистанцируется, это форма документальная, форма натурализма, форма, которая «на феноменах выезжает» [88; с. 43]. Детали, которые отмечает герой, находясь на кладбище (зеленая вода в могилках, улыбки на лицах мертвецов, неподдельная веселость поминающих, бутерброд на могильном камне) действительно, поданы в духе документализма и натурализма, а сам по себе лозунг мертвецов «не стыдиться и обнажиться», в принципе, соотносим с литературой человеческого документа, испытавшей влияние золаизма.

Герой «Сна смешного человека», как было сказано, во многих аспектах является антиподом герою рассказа «Бобок». Это герой-мечтатель, воображение которого поглощает действие: «Я просиживаю всю ночь у стола в креслах и ничего не делаю. Книги я читаю только днем. Сажу и даже не думаю, а так, какие-то мысли бродят, а я их пускаю на волю» [89; с. 107]. Сознание мечтателя, тем не менее, так же остро ориентировано на других, на их внешний взгляд и оценку, как и сознание героя из подполья (не случайно вместо имени героя определяет его внешняя, данная другими характеристика – смешной для других, для всех). Н. Д. Тмарченко в статье «Было ли отношение Бахтина к смеху антихристианским» пишет: «По Бахтину, смех, будучи проявлением изначальной

сущности народной культуры, в то же время воплощает особую – критическую, и вместе с тем обновляющую – реакцию этой культуры на отвлеченную духовность» [229; с. 94]. Отвлеченная духовность в мире Достоевского представляет собой другую трагическую крайность, невозможность соединить дух с плотью и действием становится источником трагедии, неустранимым изъяном бытия (все это относится к сути романа Достоевского «Идиот», парадигму героя Мышкина продолжает собой Смешной человек).

Если взгляд подпольного героя «Бобка» фактичен, вбирает предметы в их конкретности, в их точечной резкости, то взгляд Смешного человека представляет собой зрительное расширение панорамы. Его нарратив плавный, непрерывный, постоянно расширяющий свой собственный контекст, его хронотоп изначально ориентирован «вверх» (пятый этаж квартиры героя, чердачное окно [89; с. 107]). Более того, зрение героя еще до его «сна» характеризуется расширением возможности видеть больше, чем предполагает его органический кругозор, например, он как бы видит «сквозь стены» коллизии соседей по дому: «Там жил отставной капитан, а у него были гости – человек шесть стрюцких, пили водку и играли в штос старыми картами. В прошлую ночь была драка, и я знаю, что двое из них долго таскали друг друга за волосы. Прочих жильцов у нас в номерах всего одна маленькая и худенькая дама с тремя маленькими детьми. И она, и дети боятся капитана до обмороку и всю ночь трясутся и крестятся. Этот капитан, я наверно знаю, останавливает иной раз прохожих на Невском и просит на бедность» [89; с. 106-107].

Таким образом, видение рая, данное герою во сне, как бы замещающем (или вмещающем) самоубийство, это еще большее расширение способности видеть, не участвуя. Подчеркнем, что в отличие от героя «Бобка», чья форма «свидетельства» загробного диалога была аудиальной, герой «Сна смешного человека» абсолютный визионер, он становится созерцателем рая, его *форма визуальна* (не раз отмечалось, что визионерство Смешного человека генетически взаимосвязано с учением Сведенборга, как и содержательный пафос предыдущего рассматриваемого нами рассказа [233; с. 94]). Визуализация рая разрушается с

вхождением героя в действие этого райского мира, хотя его поступок незаметен и непонятен для него самого («О, это, может быть, началось невинно, с шутки, с кокетства, с любовной игры, в самом деле, может быть, с атома, но этот атом лжи проник в их сердца и понравился им» [89; с. 115-116]).

Антиномичность героев «Бобка» и «Сна смешного человека» в том числе заключается в аксиологическом и даже условно-социальном ориентире их личности, если для литератора характерен, как было сказано, внутренний консерватизм и даже реакционерство, то для Смешного человека даже выражение его духовного изъяна – «убеждение, что на свете *все равно*» [89; с. 105] – отсылает к христиански-либеральному принципу равенства (на свете *все равны*). В этом плане важно традиционное в исследовательской литературе, посвященной «Сну смешного человека», определение внутреннего жанра основного события рассказа как утопии, ориентированной не в будущее, а в прошлое [44]. Утопия как жанровая и ценностная форма сохраняет сою цельность, пока в ней ничего не происходит, любое событие разрушает утопию, она настолько же зыбка, насколько зыбкими, несоотносимыми с действием были представления о равенстве мечтательной интеллигенции XIX века. Таким образом, ценностный мир героя приобретает внешнюю визуальную форму, с которой герой связан как ее своеобразный автор, событие разрушает эту форму, однако именно благодаря этому разрушению герой выходит к финалу рассказа в план соей личной непосредственной событийности, где он становится, наконец, действующим лицом: «“Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья – выше счастья” – вот с чем бороться надо! И буду. <...> А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!» [89; с. 119].

Событийный мир обоих рассмотренных рассказов представляет собой как бы призрачный рефрен реальной событийности, которая в полной мере дана герою «Кроткой». Диалогический ориентир героя в рассказах «Бобок» и «Сон смешного человека» строился в плоскости «я и другие», герою «Кроткой» дан *непосредственный Другой*, а именно сама Кроткая. Сюжет главного героя выстраивается как событие его жизни и жизни Кроткой, как *выбранное героем*

действие. Перед героем стоит классический выбор философии диалогизма: увидеть в другом Другого, отдельного, самоценного, ожидающего прямого обращения и общения, или увидеть в нем объект для себя, собственно, вещь. Герой «Кроткой» – ростовщик, объективатор, человек, ориентированный на вещь (в целом, именно эта смысловая основа, надо полагать, заложена в тип ростовщика у Достоевского), соответственно, он выбирает вещь, делает Кроткую этой вещью. Это выражается в своеобразном замещении героини ее вещами с самого начала знакомства героев, Кроткую как будто «представляют» вещи, которые она приносит в заклад – «серебряные, позолоченные сережечки, дрянненький медальончик», «остатки (то есть буквально) старой заячьей куцавейки», «Образ Богородицы. Богородица с младенцем, домашний, семейный, старинный, риза серебряная, золоченая...» [93; с. 7-8]. Дальнейшие этапы сюжета также отмечены появлением или акцентированием вещей, например, появление отдельной кровати и ширм определяет новый этап объективирования Кроткой – отделение ее пространства от пространства героя.

Превращение героини в *объект для себя* представляет собой не стихийный процесс и не одномоментное ощущение, но особенную, тюремную, по мысли Т. А. Касаткиной [127], методику, «целую систему», которая в произведении выражается принципом «строго, строго и строго» «так под строгостью в дом ее и ввел» [93; с. 8,17]. Герой «Кроткой» также претендует на авторство, на что весьма пронизательно указывает Э. М. Свенцицкая [222; с. 129], однако это невозможное вне трагического исхода «авторство Другого», он создает Кроткую для тех психологических нужд (для «правильного» взгляда Другого, оправдывающего, возвышающего), которые ему необходимы. Итогом такого планомерного создания Другого как ремесленной формы становится смерть Кроткой, которой предшествует прозрение героя, включение его непосредственного зрения и слуха («пелена с глаз упала», пение Кроткой, которое слышит герой с мыслью «забыла она про меня, что ли» [93; с. 27]).

Особенно важно в смысловой логике рассматриваемой трилогии то, что смерть сама по себе, смерть других или своя собственная не имеет достаточно веса,

чтобы состояться всерьез, смерть – ничего не завершающая условность. Смерть Кроткой, смерть Другого – это смерть, несущая в себе действительный смысл конца, непоправимой ошибки, она онтологически значима, неотменима, расширяется и проецируется на целое вселенной («Взойдет солнце и – посмотрите на него, разве оно не мертвец. Все мертво и всюду мертвецы» [93; с. 35]).

В заключение отметим, что символический ряд трилогии составляют собой, прежде всего, точечные символы, которым посвящена значительная исследовательская литература, это слова-символы «бобок» в одноименном рассказе, «звездочка» в рассказе «Сон смешного человека» и слово «с горстку», как маркер смерти Кроткой («Помню только того мещанина: он все кричал мне, что с горстку крови изо рта вышло, с горстку, с горстку! »). Все смысловые линии трилогии стремятся соединиться в точке слова, выражающего максимальный их концентрат, так «бобок» становится знаком, материи и ада, «звездочка», которую видит в облаках смешной человек и решает убить себя, становится в смысловом развертывании произведения знаком духа и рая. Что же касается «Кроткой», то выделенное слово «с горстку» является, как убедительно показывает в своем анализе рассказа донецкий литературовед М. М. Гиршман [68; с. 334], фонетически «вывернутым наизнанку» «строго», определяющим отношение героя к Кроткой. «С горстку крови» – это ответ бытия на попытку овнешнения Другого, превращения его в средство.

Подводя итог, можно сказать, что «Дневник писателя» и входящие в него прозаические тексты, несомненно, представляют собой не только содержательное и тематическое единство, но и единство формы, в которой можно проследить как связь фактального и фикционального текста (то есть взаимосвязь различных слоев наррации), так и связь фикциональных текстов в единое смысловое целое.

3.2. Принципы художественности дневниковой прозы В. В. Розанова

Культурная рецепция прозы В. В. Розанова включает в себя достаточно большой корпус текстов, начиная от многообразно представленных

воспоминаний, рецензий и комментариев современников, симпатизировавших Розанову и враждебных к нему, входивших в ближнее окружение и далеких, фундаментальных биографий, работ, устанавливающих самые общие подходы к миру Розанова, авторства А. Н. Николюкина [184], В. А. Фатеева [245], В. Г. Сукача [228], А. Д. Синявского [223] и заканчивая современными исследователями поэтики и формального своеобразия прозы Розанова таких авторов, как В. Г. Полюшина [197], О. В. Кузнецова [148], Т. С. Городилова [72], Н. К. Кашина [128] и др. Определенную проблему исследований художественного мира В. В. Розанова составляет то, что чрезвычайная сложность, богатство и своеобразие его мировоззрения ангажировало все внимание комментаторов почти на век вперед. Проницательные комментарии выдающихся современников (Н. А. Бердяева, В. С. Соловьева, П. А. Флоренского, Н. К. Михайловского, Л. И. Шестова, Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус) касались, в основном, глубокого парадоксализма мысли Розанова, тех сложных взаимоотношений, в которые он вступил с темами христианства, истории, семьи и пола, текущей политической и социальной жизни. В этом смысле В. В. Розанов повторяет судьбу своего предшественника и во многом учителя, духовного отца Ф. М. Достоевского, первое прочтение которого было связано с аффектом тематической и философской глубины его мира в ущерб исследованию и разностороннему рассмотрению особенной формы его романов, внимание которой было уделено гораздо позднее. Однако при этом все ведущие рецензенты В. В. Розанова делают акцент на уникальности и неповторимом своеобразии литературной формы, которую он создает, тем более что для рубежа XIX-XX веков обновление и даже категоричная и тотальная революция литературных форм ощущались как абсолютная необходимость. Наряду с революционными изменениями литературной формы такой же фундаментальной перестройки требует Серебряный век от взаимоотношений жизни и искусства, искусство теперь не просто зеркало актуальных историко-социальных процессов, типов, ситуаций, искусство само по себе становится глубокой бытийной практикой, выражающей сущность онтологии как таковой, восходящей и возводящей к Богу.

Таково искусство в интерпретации наиболее последовательных его теоретиков начала XX века, а именно в интерпретации символистов, в своих экспликациях выстраивающих парадигму «бытие – искусство – человек – Бог». Эти установки и теоретические построения, в частности, Вяч. И. Иванова, В. С. Слобьева, постепенно приходят к определенному смысловому кризису, так как стремление вернуть искусство в бытие, онтологически обосновать его, например, как духовную практику восхождения и нисхождения (Вяч. Иванов), вместо перехода от реального к реальнейшему (духовному миру) оборачивается переходом к спекулятивным философским абстракциям. На этом фоне розановская форма словесного творчества, предполагавшая выстраивание этого творчества из своей частной бытовой жизни, из непосредственной, личной житейской материи, становится ожидаемым обновлением литературного нарратива и настоящим прорывом искусства к бытию (или обратно – бытия к искусству).

Произведения В. В. Розанова «Опавшие листья» («короб первый» (1913 г.), «короб второй и последний» (1915 г.)) и «Уединенное» (1912 г.) представляют собой дневниковую по своей нарративной структуре прозу, архитектура которой организована, прежде всего, своеобразным отношением автора к своему собственному документальному письму. Это своеобразие заключается в понимании словесной творческой деятельности как «преодоления литературы» [213; с. 296], то есть преодоления, в первую очередь, мимесиса и фикциональности («сочинительства»). Фактически это выражается во включении факта частной жизни, документального, дневникового среза своей собственной личности, ее обстоятельств, событий, с нею происходящих, ее внутренней и внешней жизни не только в основное содержание розановского письма, но и в основной пафос его мировоззрения – пафос буднего, непосредственно проживаемого дня, обыденности и быта. Формалисты, первыми предпринявшие попытку анализа поэтики и типологизации прозы В. В. Розанова, в частности, В. Б. Шкловский, предположили, что создание такой дневниковой прозаической формы представляет собой своеобразный реванш периферийных жанров частного письма, дневника, записной книжки, которые по законам литературного факта, по

законам волнообразного развития литературных форм (когда на гребне оказываются формы, вчера еще бывшие внизу жанровой парадигмы, составлявшие «литературный быт») выходят в авангард литературы, создают новую литературу, переозначивая само понятие ее [261; с. 321-324]. Осмысляя это новаторство В. В. Розанова, Н. К. Кашина подчеркивает, что автор «Опавших листьев» не имеет намерения обновить литературные формы, скорее он стремится выйти из понятия литературы как таковой: «В. Розанов пишет не о “новой” литературе, что было бы вполне логично в парадигме модернизма, а именно о “другой”» [128; с. 4]. То же подтверждается и следующей цитатой из статьи В. Б. Шкловского: «Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы, “сказаться без слов, без формы” – и книга вышла прекрасной, потому что создала новую литературу, новую форму» [261; с. 326].

В связи с этим определение жанра рассматриваемых текстов представляет собой проблему, сложно поддающуюся решению. Поскольку литературная парадигма осмысливается автором как исчерпанная и даже антагонистичная, постольку все больше исследователей склоняются к маркированию родо-жанрового синтеза и архитектоники розановской прозы понятием «другая литература» [128; 102]. В качестве природы этой «другости» предлагаются различные стороны организации дневникового повествования. Среди них жанровая гибридность, выносящая рассматриваемые тексты не только на стык различных жанров (эссе, дневник, записная книжка, исповедь), но и на стык родовой дифференциации (лирика или эпос). Так В. А. Емельянов определяет жанр «Опавших листьев» как «лирический фрагментарный роман» [102], М. Н. Громов и В. Г. Полюшина [74; 197] среди важнейших жанрообразующих черт прозы В. В. Розанова выделяют ее импрессионистичность (то есть опять же лирическое начало), Ю. Б. Орлицкий определяет ее как орнаментальную и графическую [188]. Ряд исследователей предпринимают попытку дать жанровое определение прозы В. В. Розанова с учетом сознательного размежевания автора с наличным и готовым набором жанровых форм, в связи с этим предлагаются жанровые наименования, не входящие в имеющиеся жанровые парадигмы и

носящие сингулярный характер. Так С. Р. Федякин предлагает считать название первой прозаической книги В. В. Розанова «Уединенное» одновременно жанровым наименованием такого рода дневниковой прозы – «уединенное» [248; с. 60-61]; Н. К. Кашина, строящая свою интерпретацию «другой литературы» Розанова на основе онтологии мифа, предлагает именовать жанр прозы Розанова «эпифаниями», то есть явлениями бытия в словесном фрагменте, среди конкретных черт такой литературы Кашина выделяет отказ от художественной иллюзорности (то есть фикциональности), отказ от риторики, внимание к внутренней форме слова, индивидуальные черты языка, синтаксиса, пунктуации, графического, визуального оформления речи, отказ от линейной логики, выражающийся в множественности точек изображения предмета, непреднамеренность, стихийность формы [128; с. 11-12]. Один из значимых и знаковых комментаторов прозы В. В. Розанова А. Д. Синявский, в принципе, отделяет ее от литературной парадигмы и ставит в основание новой онтологической парадигмы письма, утверждая, что «Опавшие листья» это «не книга, а часть человека» [223].

Текст «Уединенного» и «Опавших листьев» включает множество фрагментов, трактуемых как автопоэтические, то есть фрагментов, темой которых становится собственно архитектоника представленной прозы, рассуждения о внутренних закономерностях такого рода творчества. Розановым словесная форма, которую он создает, понимается как единственно возможная, подлинная литература, следовательно, речь не идет о беллетризации стандартного частного дневника с помощью образных ресурсов, тропов, риторики. Речь у Розанова чаще всего идет об особом положении его как автора подобного нарратива, такого рода письма: «Я пролетал около тем, но не летел на темы. Самый полет – вот моя жизнь. Темы – как “во сне”. Одна, другая...много...и все забыл. Забуду к могиле. На том свете буду без тем. Бог меня спросит: “Что же ты сделал?” “Ничего”» [213; с. 6]; «Я только смеюсь или плачу. Размышляю ли я в собственном смысле? Никогда!» [213; с. 48]; «Всегда в мире был наблюдателем, а не участником» [213; с. 98]; «Я пришел в мир, чтобы видеть, а не

совершить» [213; с. 6]. Все приведенные цитаты характеризуют авторскую деятельность в документальном повествовании как определенного рода бездействие и статику, статику мышления, статику риторического или образного освоения темы, содержательную амбивалентность и немоту. Автор и его непосредственный фактуальный мир находятся в отношениях «по касательной», между ними пролегает определенного рода граница, которая, тем не менее, сохраняет всю материальную фактичность окружающих вещей, событий, близких людей. Все это соответствует основному тезису и логике нашего исследования в том, что главную роль, определяющую своеобразие, эстетическую ценность дневниковой прозы, играет особая внеположенность субъекта по отношению к своему собственному бытию и своему автодокументальному повествованию, не смотря на его подчеркнутую рефлексивность.

Это своеобразное отношение Розанова, автора «Опавших листьев» к фактуальной действительности отмечено и у А. Д. Синявского: «Обычное свое состояние, тем более, состояние творческое, Розанов определяет словами “задумчивость” или “зачарованность”» [224; с. 444]. И далее подкрепляет этот тезис цитатами из розановского текста: «Иногда чувствую что-то чудовищное в себе. И это чудовищное – моя задумчивость. Тогда в круг ее очерченности ничего не входит. Я каменный. А камень – чудовище. <...> Она съела меня и все вокруг меня»; «Но меня вдруг поражало что-нибудь. Мысль или предмет. Или *вот так бы (оттуда бы)* бросить свет. “Пораженный” я выпучивал глаза: и смотрел на эту мысль, предмет или *оттуда-то* – иногда годы, да и большею частью годы» [цит. по 224; с. 444-445]. Это условное место «*оттуда-то*», выделяемое авторским курсивом в тексте, откуда бросается свет на предмет и другого человека, на суть вещей и явлений, это место внеонтологично, внежизненно, а потому освещает все жизненное, обычное, житейски-обыденное со всеми подробностями и малостями (знаменитое у Розанова «папироска после купания, малина с молоком, малосольный огурец в конце июня, да чтоб сбоку прилипла ниточка укропа (не надо снимать)...» [213; с. 106]) как невозможную, неистребимую ценность.

Выйти на эту внежизненную точку, освящающую обыденный, домашний мир можно, только пожертвовав своим жизненным, кровным, личным, в том числе своим образом, пластическим обликом, который Розанов описывает как искаженный этой ролью *сверхъестественного наблюдателя* («С выпученными глазами и облизывающийся – вот я. Некрасиво? Что делать» [213; с. 155]). Таким искажением, а точнее полной потерей пластики своего «я» характеризуется образный фрагмент «Опавших листьев», смысл которого неочевиден, если не учитывать жертвенное горение, растворение автора, проговаривающего свой мир с внежизненной точки: «“Вихрь вокруг”, *дымит* из меня и около меня, и ничего не видно, никто не видит меня, “мы с миром незнакомы”. В самом деле, дымящаяся головешка (часто в детстве вытаскивал из печи) – похожа на меня: ее совсем не видно, не видно щипцов, которыми ее держишь. И Господь держит меня щипцами. “Господь надымил мною в мире”» [213; с. 79-80]. Эта метафора – метафора эстетического жертвоприношения, характеризующая не только розановский мир и авторского субъекта в нем, но всякую ситуацию жертвенного внеположения себя, результатом которого становится эстетически завершенный, оправданный мир, сохраняющий бессмертными все свои детали и обыденные подробности, свои сюжеты, своего эстетически освященного человека. Так объясняется в приведенном фрагменте та, на первый взгляд, кажущаяся странность, что В. В. Розанов утверждающий частную, семейную жизнь, материю, пол как непреложную ценность, говорит здесь «мы с миром незнакомы», все выше перечисленное становится непреложной ценностью благодаря тому, что автор находится не внутри этого мира, а вовне.

Внежизненное повествование в «Опавших листьях» закономерно насыщено тематическими контекстами, связанными со смертью, как онтологическим фактом. «Да. Смерть – это тоже *религия. Другая религия*» [213; с. 4] – пишет В. В. Розанов (мы можем почувствовать здесь аналогию с «другой литературой»). Смерть – другая религия в том смысле, что она становится точкой нового взгляда на мир, но это взгляд неестественный, внешний, это точка отсчета мировосприятия Розанова, называвшего себя «заплакавшим от страха

могилы» [213; с. 204]. Само по себе название книги – «Опавшие листья» – несет в себе коннотации умирания, дыхания завершаемого мира.

Тенденция мысли Розанова к тому, чтобы соединять высокие контексты (Бог, бессмертие, искусство, закон) с низовыми контекстами быта, вызывавшие недоумение и эпатировавшие читателя сравнения литературы со штанами («Литературу я чувствую как штаны. Так же близко и вообще “как свое”» [213; с. 114]) или бани с английской конституцией («Обычай бани есть гораздо более замечательное историческое явление, нежели английская конституция» [212; с. 246]) следует понимать не как намеренное снижение темы и пафоса и не как эффектный прием, но напротив, как «посмертное» право примерять искусство как ходовую одежду, право перейти границу вменяемости, образно выражаясь, с ручной кладью, вместе с тем, что составляет обыденный день жизни, дерзновенное право взять с собой «на тот свет» носовой платок [213; с. 10]. Онтологическое укоренение абстракций, таким образом, становится одновременно у Розанова *обживанием смерти*.

С этой же точки зрения можно трактовать амбивалентность мышления В. В. Розанова, парадоксализм, совмещение противоположных убеждений, не раз вызывавшие возмущение и недоумение его современников, и особое внимание последующих комментаторов. Сюда относятся и обвинения В. В. Розанова, публиковавшего статьи одновременно в революционных и реакционных изданиях, в политическом двурушничестве [см., например, 256; 237], и разрыв с религиозно-философским обществом в связи с антисемитизмом Розанова, проявленным в деле Бейлиса, что сочетается с убежденностью Розанова в богоизбранности еврейства, с пониманием ветхозаветного мира как образца взаимоотношений Бога и человека, и сложные отношения Розанова с православием, и даже совмещение противоположностей гендерных векторов в мироощущении Розанова [см. 23]. Авторская вменяемость предполагает, так сказать, воздержание от суждений, в автодокументальном дневниковом повествовании, не дающем возможности скрыться за сюжетной мотивировкой и персонажным рядом, *одновременность* всех смыслов, присущая вменяемой

эстетической позиции, становится открытой, эксплицитной. Именно это диктует Розанову возможность сказать «...я писал однодневно “черные” статьи с эсерными. И в обеих был убежден. Разве нет 1/100 истины в революции и 1/100 истины в черносотенстве?» [213; с. 238]. Таким образом, формой проявления вненаходимого автора в розановском автодокументальном повествовании становится содержательная форма смысловой амбивалентности, которая выражается в ряде смысловых антиномий, характеризующих содержательный дискурс В. В. Розанова: революционер/монархист; прогрессист/консерватор; христианин/язычник; аскет/философ эроса; юдофил/антисемит, мыслитель/обыватель, мужское/женское начало. Если бы речь шла о фикциональной прозе, о литературе в обычном смысле, то все эти содержания нашли бы свое воплощение в разных героях, нашли бы своего носителя, но поскольку речь идет о дневниковой прозе, эстетически организованном документализме, «другой литературе», то все эти смыслы в их одновременности и равноправии проецируются на авторского субъекта, становятся его «прямой речью», то, что обычно скрыто от читательских глаз, в повествовании «Опавших листьев» становится открытым. Таким образом, амбивалентность и парадоксализм мышления В. В. Розанова, становившиеся не раз предметом и филологического и гносеологического анализа, являются непосредственным феноменологическим выражением его эстетической вненаходимости по отношению к невымышленному миру.

Голос повествования «Опавших листьев» как бы вмещает в себя смысловое многоголосие (поэтому С. Р. Федякин трактует поэтику «Опавших листьев» как полифоническую [248; с. 78]), один из фрагментов содержит прямую рефлексию на эту тему: «Какими-то затуманенными глазами гляжу я на мир. И ничего не вижу. И параллельно внутри вечная игра. Огни. Блестки. Говоры. Шум народов. Шум бала» [213; с. 376]. Такое полифоническое эхо розановского высказывания стало основанием для исследовательского подхода к субъекту повествования «Опавших листьев», как выражающему себя в ряде авторских масок, субъект дневниковой прозы отчетливо воспринимается не только как автор и

повествователь, но и как герой (в целом, фигура В. В. Розанова в культурной рецепции часто располагала к аналогии литературных героев, в основном, героев Ф. М. Достоевского [см. 80]). Тем не менее, структура субъектных отношений автора и (условно) героя дневниковой прозы В. В. Розанова организована, в большей мере, по лирическому принципу: «Подобно автору лирического произведения, автор трилогии («Уединенное», первый и второй короб «Опавших листьев» – К.П.), являясь субъектом речи, включен в предмет речи» [197; с. 7] – отмечает В. Г. Полюшина. Донецкий литературовед В. В. Медведева-Гнатко в статье «Стилеобразующая роль авторской рефлексии в исповедальной прозе В. В. Розанова («Опавшие листья»)» трактует литературное творчество Розанова как акт непрерывной рефлексии, самосознания, в котором само по себе записывание равноценно жизни. Автор работы усматривает в этом постоянном стремлении самосознания черты разрушения классической парадигмы искусства, утраты его целостности и эстетических возможностей, однако трактует субъектную сферу разграничения автора и героя «Опавших листьев» как очевидно организованную в закономерностях лирики, в которой граница, разделяющая автора и героя, имплицитна: «...каждый существенный момент стилеобразующего авторского сознания оказывается зафиксированным в слове *архитектонически осведомленного и эстетически ответственного героя. Это внутренний человек, плоть от плоти автора-творца...*» (курсив наш – К.П.) [171; с. 234].

Дневниковый мир В. В. Розанова организован как автокоммуникативный текст, его родовая доминанта – лирика. Форма лирики при всей ее метрической и ритмической упорядоченности, при всех технических моментах верификации в большей мере спонтанна, чем эпическая форма, предполагающая поэтапное воплощение замысла, ремесленную работу над формой. Автор лирики, как и автор дневникового высказывания – в пределе, импровизаторы, их высказывание не предполагает правки и огранки. Большинство исследователей выделяют спонтанность формы в качестве наиболее существенной характеристики дневниковой прозы и прозы В. В. Розанова в особенности. Высказывание

дневниковой прозы В. В. Розанова, как и лирическое высказывание, предполагает броскую, экспрессивную, орнаментальную речь и одновременно речь интровертную, уясняющую что-то для себя, а поэтому стенографичную, сворачивающую пространное объяснение мысли в метафору, условное сокращение, графический знак, опорное слово.

Дневниковая форма в ее воплощении в «Опавших листьях» реализует уникальную с эстетической точки зрения ситуацию осуществления художественной архитектоники практически вне композиционной обработки. Композицию, формальную сюжетную мотивировку, содержательно-тематическую выстроенность если и можно найти в дневниковом нарративе Розанова, то все же как самую общую канву, организация повествования производит впечатление стихийности, непреднамеренности. При этом мы совершенно точно ощущаем неслучайность выбранной формы высказывания, именно эта форма высказывания, вневыходимого проговаривания, ориентирует дневниковую форму рассматриваемого текста как архитектурную, то, что Н. К. Кашина называет «самоорганизацией хаоса» [128]. При этом В. В. Розанов постоянно подчеркивает обязательность для его словесного творчества письменной формы и категорически дистанцируется от печатной: «Как будто этот проклятый Гутенберг облизал своим медным языком всех писателей, они все обездушились “в печати”, потеряли лицо, характер. Мое “я” только в рукописях, да и “я” всякого писателя» [214; с. 28]; «Новое – *тон*, опять – манускриптов, “до Гутенберга”, для себя. Ведь в средних веках не писали для публики, потому что прежде всего не издавали. И средневековая литература, во многих отношениях, была прекрасна, сильна, трогательна и глубоко плодоносна в своей невидности» [213; с. 78]; «Поразительно впечатление *уже напечатанного*: – “Не мое”» [213; с. 78]. Для автора «Опавших листьев» процесс письма и написанное становится продолжением человека, неотчуждаемой частью его онтологической данности, за почерком видна пишущая рука. Но при этом важно, что это не просто письмо, а особое письмо, в котором мир и Другой обретают эстетическую ценность, бессмертие, потому сам процесс письма важен в почти ритуальном

смысле, как практика, в которой, подобно жертве, участвует тело, о чем глубоко и убедительно говорит М. Н. Эпштейн в упоминаемой уже в данном исследовании работе «Скрипторика: введение в антропологию и персонологию письма» [269].

Серьезнейшую роль в самоорганизации архитектурной формы дневникового нарратива играют его пространственно-временные ориентиры и маркеры. Особенность дневниковой прозы В. В. Розанова в соотношении с общими жанровыми характеристиками дневника заключается в том, что метатекстовая дата (хронологическое датирование записей) в тексте Розанова строго не выдерживается, гораздо более системным в «Опавших листьях» становится указание пространства и обстоятельств записи. Это отличает дневниковую составляющую прозы Розанова от организации дневника в принципе, прежде всего, тем, что маркирование записи несет в себе не просто композиционно-жанровую необходимость, жанровую традицию, но воспринимается как прием, в случае «Опавших листьев» почти всегда построенный на оксюморе несовпадения содержания мысли и обстоятельств, пространства, в котором она фиксируется. Эта особенность не раз отмечалась исследователями и самим автором в тексте: «Место и обстановка “пришедшей мысли” везде указаны (абсолютно точно) ради опровержения фундаментальной идеи сенсуализма “*nihil est in intellectu quod non furat in sensu*” («нет ничего в уме, чего бы не было раньше в ощущениях» – К.П.). Всю жизнь я, наоборот, наблюдал, что *in intellectu* происходящее находится в полном разрыве с *quod fuerat in sensu*. Что вообще *жизнь души* и *течение ощущений*, конечно, соприкасаются, отталкиваются, противодействуют друг другу, совпадают, текут параллельно, но лишь в *некоторой* части. На самом же деле *жизнь души* имеет и другое русло, *свое самостоятельное*, а самое главное – имеет другой *исток*, другой себе *толчок*» [213; с. 78]. Это свое самостоятельное русло и исток для жизни души совпадают с некой *вневременной точкой*, поэтому течение времени в дневниковом нарративе Розанова ощущается как необязательное и даже преодолеваемое («У, как я хочу *вечного* <...> как я не хочу этого “раба времени”» [213; с. 96]). Таким образом, все профанные в своем существе

обстоятельства и пространственные точки мысли – «за утренним чаем», «за набивкой табаку», «на извозчике», «собираясь на именины» «в ватерклозете»; «на поданной визитной карточке» – объединяются с вневременной точкой высказывания в единый хронотоп, эта вневременная прививка дает им новую природу. Отметим, что наиболее часто встречающийся маркер записей – «за нумизматикой» – не только отражает фактическое увлечение Розанова, страстного нумизмата, но и фиксирует своеобразную точку «освобождения от мира», Розанов связывает рассмотрение монет с особым состоянием, когда «душа свободна...высвобождается» [123; с. 123], когда останавливается время, расширяется его контекст от древней истории до современности. В связи с этим стоит также обратить внимание на то, что, согласно исследованию понятия «человеческого документа» у Н. Яковлевой [273], дневниковое письмо в своем истоке связывается в истории культуры с коллекционированием (метафоры коллекционера у Гонкуров и Э. Золя), образом старьевщика или собирателя мусора, собирателя древностей; таким образом, Розанов-нумизмат продолжает этот метафорический ряд дневникового авторства.

Адресация текста «Опавших листьев» также представляет собой интересную исследовательскую проблему. Общеизвестны фрагменты прозаического текста Розанова, в которых он достаточно категорично «отлучает» читателя от своего повествования: «Все писатели – рабы. Рабы своего читателя» [213; с. 247]; «...а по-моему только и нужно писать “Уед.”, для чего же писать “в рот” читателю» [213; с. 108]; «Кажется, что *существо* литературы есть ложное; не то чтобы “теперь” или “эти литераторы” дурны: но *вся эта область* дурна <...> “- Дай-ка я напишу, а все прочтут?..” Почему “я” и почему “им читать”? В состав входит – “я умнее других” “*другие меньше меня,*” – и это уже есть грех» [213; с. 78]. Из последней цитаты становится ясно, что Розанов предает остракизму не столько собственно читателя, но, напротив, определенную авторскую установку. Именно установка на литературное творчество, его целевое предназначение сама по себе отличает «литературу», «литературность» от «другой литературы», подлинной творческой словесности. Творческое событие не может произойти в

«литературном поле», среди печатных книг и читающей публики, это событие сакрально, а потому оно предполагает скорее не внешнего наблюдателя, «интересующегося» (священное всегда скрыто), но того, ради которого совершается это событие, читатель для Розанова – не просто субъект, который воспринимает мой коммуникативный посыл, а Другой, ради которого фактуальный мир переозначивается как эстетически бессмертный, читатель вовлечен в этот мир как его спасаемая часть. Таким образом, взаимодействие «я – другой» осуществляется в «Опавших листьях» в диалогическом и очевидно «антикоммуникативном» смысле.

3.3. Архитектоника дневникового текста в «Дневниках» М. М. Пришвина.

Интерес к дневниковому творчеству М. М. Пришвина сегодня, несомненно, возрастает. Истоки этого интереса кроются не только в факте интенсивно публикующегося только сейчас дневникового наследия писателя, насчитывающего 18 томов, но и в общей тенденции гуманитарных наук к расширению своего предмета в сторону автодокументального материала. Антропологический поворот в гуманитарной сфере приобретает новый виток актуальности в связи с тем, что «конец истории» так и не состоялся, поэтому «документальное освоение» прошлого стало ощущаться как первоочередная задача гуманитария. Имя М. М. Пришвина всегда стояло несколько особняком, он не принадлежал к какому-либо из ведущих литературных направлений и занял в литературе, казалось, совершенно определенную и несколько отдельную нишу писателя-«природника». Такая во многом искусственно созданная идеологизированной критикой ниша допустимого «лирического отступления» в пространстве соцреализма, стереотип «школьного» писателя, интеллигента революционного поколения, со временем приобретшего (по аналогии с Ильичом) черты «добротного дедушки» – все это не то, чтобы в корне искажает, но

существенно сужает и обедняет миропонимание, заложенное в творчестве Пришвина.

Одной из основных особенностей этого миропонимания является стремление найти такую универсальную призму, такой конкретный и вместе с тем не обособленный, не конфликтный угол зрения на мир, чтобы получить отражение наиболее полное. Беспрецедентная панорамность творческого зрения Пришвина позволяет увидеть в его документальной прозе мир пасторальный и урбанистический, свершающуюся историю революции и текущую повседневность, масштабность предмета дневниковой прозы Пришвина сочетается с внутренней ее задачей описать атомарность мира, не упустить ни одного фрагмента, ни одной детали, из которых складывается проживаемый день. Метод Пришвина можно с ответственностью назвать хайдеггеровским – это попытка уловить «здесь-бытие».

В таком же хайдеггеровском смысле может быть понята природа у Пришвина – «кладовая» хранящей себя, вечно обновляющейся красоты, но границ у этой кладовой нет, нельзя «уйти в природу», прикрыв дверь, отгородиться от социального мира. Непонимание этих внутренних установок отношения к природе как воплощенному бытию приводит современников Пришвина к обвинениям его в эскапизме, на что писатель реагирует всегда болезненно: «Почему Пришвин не хочет описывать людей, а все коров, собак и всякую такую всячину» [205; с. 112] Например, А. П. Платонов, рецензирующий очерковую прозу Пришвина «Неодетая весна», включает в свою рецензию замечание, что стремление Пришвина уйти в «край непуганых птиц» выглядит как «недоброе чувство – отделиться от людей и сбросить с себя нагрузку общей участи, из-за неуверенности, что деятельность людей приведет их к истине, к высшему благу, к прекрасной жизни» [194]. Эти обвинения во многом несправедливы, если точкой отсчета пришвинской прозы становится экзистенциальная философская традиция с ее медитациями о текущем моменте, о языке и природе как «доме бытия». Таким образом, амплуа литературного «пейзажиста» не только не выводит

Пришвина на периферию литературного процесса начала XX века, но напротив, делает его одним из самых актуальных авторов своего времени.

Многотомный дневник Пришвина приобретает огромное значение не только в привычном смысле фона, высвечивающего метатекст художественных произведений, но в уникальной роли сквозного открытого жанра, в сущности, творческого центра, скорее интегрирующего в себя все художественно законченное. Михаил Пришвин вел дневники, начиная с 1905 года и до последних своих дней 1954-го, следовательно в них отразился наиболее сложный, переломный период русской истории XX века. Именно эти тексты писатель считал основным своим трудом, именно их спасал и во время пожара 1909 году, и в тяжелое военное время 1941-1945-го, хранил во взыскательное время 1920-30-х, когда угрозу жизни представляло всякое «не попутное» слово. Особую ценность этим текстам Пришвин придавал не в качестве документированной рефлексии, а потому, что воспринимал слово, в котором «нет вымысла», как свою творческую работу, требующую точности, скрупулезности, постоянного усилия.

Сам автор так определяет жанр, в котором полагает свое творческое основание: «Дневник пишется или для себя, чтобы самому разобраться в себе и вроде как бы посоветоваться с самим собой, или пишется с намерением явным или тайным войти в общество и в нем сказать свое слово. В последнем случае... это можно сделать, лишь если сумеешь от себя отказаться. Впрочем, и не только дневник, но и все человеческое творчество состоит в том, чтобы умереть для себя или возродиться в чём-то другом» [205; с. 473]. То есть для М. М. Пришвина дневниковый нарратив представляет собой противоположность присущей этому жанру установке на рефлексии, формированию своей субъектности. Творчество в дневнике М. М. Пришвин организует как, напротив, последовательный отказ от своей субъектности, что становится причиной содержательной импрессионистичности, своеобразной невнятности, отмечаемой как негативная характеристика, например, З. Н. Гиппиус: «Пришвин особенно характерен, его “бессодержательность” особенно откровенна; при обычной яркости и образности языка, при всей художественности его описаний он сам до последней степени

отсутствует; и это делает его очерки или дикими от безмыслия, или просто-напросто этнографическими» [цит. по: 46]. В этой критической рецензии отображается характеристика, превосходящая ситуативную «неудачу» пришвинской прозы, а именно дихотомия между авторской вненаходимостью дневника и публицистической безличностью очерка, дихотомия, формирующая генезис творчества Пришвина, начинавшего как очеркист.

Ведущий исследователь творчества и автор биографии М. М. Пришвина А. Н. Варламов, размышляя от творческой стратегии писателя, превращающей литературное творчество в жизнетворчество, трактует ее как характерную для модернизма тенденцию к выстраиванию собственного биографического мифа: «Пришвин был не одинок в стремлении превратить в свое «автобиографическое пространство» окружавший его мир и в этом смысле, подобно многим из окружавших его литераторов, был декадентен, эгоистичен и субъективен: он творил свою судьбу и был более всего этим мифотворчеством озабочен, но что-то спасало его прозу от крайнего субъективизма, что-то удалось ему нащупать и выразить глубоко личное» [46]. Исследовательская концепция А. Н. Варламова [45] строится на интерпретации литературной фигуры М. М. Пришвина как мифологизатора собственной биографии, что трактуется как, с одной стороны, влияние литературной и культурной среды Серебряного века (подробный анализ творческих и мировоззренческих связей и параллелей Пришвина с его современниками можно найти в работах Е. А. Худенко [254], А. М. Подоксенова [196], Н. П. Дворцовой [81]), а с другой, как творческий способ уйти от тоталитаризма чуждой социальной действительности. Альтернативное объяснение эстетической стратегии жизнетворчества М. М. Пришвина можем найти в работах Е. Ю. Константиновой [137], утверждающей, что концепция творческого поведения связана не столько с установлением своей эстетизованной субъектности во враждебной среде, сколько со стремлением эстетически объять Другого, ближнего, что, по мнению исследовательницы и многократно подтвержденному в цитатах мнению самого Пришвина, можно сделать, только умалив свою личность, совершив по

отношению к ней поступок кенозиса. В статье «Искусство безыскусности» С. Рудзиевская отмечает, что художественная проза Пришвина, включающая вымысел, сюжет, автобиографического героя, гораздо более ориентирована на рефлексию, насыщена развернутыми тропами и риторическими объяснениями, чем аскетичный и в личностно-субъективном и в языковом плане дневниковый нарратив, организованный поступком самоустранения [218]. Неслучайны поэтому обвинения Пришвина в политической беспринципности, размытости социально-исторических установок казалось бы документально-публичных текстов, повторяющие, как мы видели в предыдущих параграфах данного исследования, обвинения в том же В. В. Розанова и Ф. М. Достоевского. Этот факт – свидетельство эстетической сверхответственности, когда требование полноты бытия, ответственности бытия делает любую идеологию невозможной и непозволительной. Такое испытание жизнью настраивает камертон человека к тому, чтобы обратиться к повседневности, как к святому полю, требующему заботы, ко всякой подробности и малости, требующей внимательного взгляда.

Таким образом, эстетической основой дневниковых текстов М. М. Пришвина является практическая, творческая реализация в них декларируемого писателем принципа искусства как типа поведения. Творческую деятельность М. М. Пришвин включает в сферу поступка, существо которого выражается наиболее точно в следующей (и подобным ей) цитате: «Все искусство художника состоит в поведении, отвечающем возможности застать на мгновение мир без себя, и потом годами над этим работать» [203; с. 125]. Итак, установка на «творчество как тип поведения» содержит в себе стремление субъекта дневникового повествования пересечь онтологическую границу текущего, увидеть с точки вненаходимости не воссозданный, а непосредственный мир, как целое красоты.

Творческий акт как поступок, как поведенческий исключительный вариант полагает свой результат в области архитектурной формы словесности, композиционная же организация играет в творческом процессе периферийную роль. М. М. Пришвин выражает это прямо: «Мастерству в искусстве надо

учиться, лишь как не самому главному, а самое главное, секрет, как нравственности, заключается в каком-то поведении (вероятно, личном)» [203; с. 84]. Тот же построенный на преодолении ремесла подход отражается и в письме В. Д. Пришвиной К. Г. Исупову, которое последний приводит в своей статье «Две модели творческого поведения (Достоевский – Пришвин)» и в котором жена, друг и тонкий пронизательный читатель Пришвина объясняет основу его творческой деятельности как лежащую отнюдь не в «литературном поле»: «...его (М. М. Пришвина – К.П.) путь в литературе по его собственным словам “глубже искусства”. <...> Эта пронзительная самоуглубленность (тут сближаются такие разные люди как Пришвин и Розанов) выводит его из области литературы как некоего умения, метода и в каком-то смысле даже перечеркивает. На таком пути стоят все подвижники духа, в какой бы области они ни работали...Это уже не искусство, а сама жизнь: исходя из всего этого Пришвин и толкует свое писательство как игру...но чего она ему стоит!» [123; с. 85]

Подобное расширение рамок творчества до всемирного охвата, до эстетического созидания фактуального мира в его целостности определяет такие характерные черты пришвинского дневника, как тотальность пространства (пространство не дифференцировано, обобщенно-грандиозно в образе целого природы, что часто трактуется как мифологичность мышления автора, как манифестация пантеизма); календарность, цикличность времени. Расширение парадигмы эстетического зрения во всемирное пространство природы и всемирное время годового цикла, высокая референциальность повествования действительности, выражающаяся в подробности, регулярности записей, в стремлении не упустить ни одной детали того, как играет свет в то или иное время дня и года, как меняется лицо мира – все это определяет доминату дневникового повествования Пришвина как *эпическую*, как *стремление отобразить мировой сюжет, цикличную событийность мира* (это, в частности, объясняет хронологический масштаб дневников Пришвина, считающихся самым объемным дневником в истории литературы).

Современные исследователи находят в творчестве Пришвина весьма существенную мифологическую доминанту [см. 33; 79; 234], архитектонику творческого мира Пришвина связывают с пантеизмом, с внутренним стремлением к мифотворчеству (первым на эту связь обратил внимание Р. В. Иванов-Разумник в статье «Великий Пан» [121]). Тем не менее, говорить о мифе, в его классическом понимании, в этом случае не вполне продуктивно. В творческом взгляде Пришвина присутствуют элементы мифологизма, как они присутствуют в любой постмифологической парадигме сознания, но миф, с его тотальностью, непроницаемостью, внутренней фаталистичностью, не соотносится со стремлением автора, не раз прямо декларируемым М. М. Пришвиным, увидеть мир с внешней точки. Мифологическое сознание исключает наличие истока, центра, стержня, все то, что описывает, называет, на что указывает Пришвин, вращается вокруг несказанного, неуловимого центра, своего источника, своей тайны: «Вижу край зеленой одежды мира. Хочу о ней писать, хочу ловить все, что летит, и вьется, и реет вокруг...Дальше и дальше от центра...» [205; с. 64]. Эта дискретность мира и апофатичность источника красоты ощущается и в поэтике, в особенностях языковой структуры текста. Вот фрагмент описания киргизской степи в раннем дневнике Пришвина: «Утро: белая снежная степь, белые горы...В дверях лежит голова верблюда на земле, горб в снегу...И думает думу...отдельную...такую далекую от всего этого аула...»[205; с. 56] Это обилие многоточий, являющееся специфической повторяющейся чертой любого повествования Пришвина, выражает некую центробежную силу, выявляющую то, что не может быть названо, некий первоисточник всякого феномена, взятого в текст.

Истоки мифологизма пришвинской дневниковой прозы литературоведы находят не только и не столько в пантеистическом мировосприятии, сколько в идее всеединства, повлиявшей на творческое мышление Пришвина [33]. Однако в центре идеи всеединства стоит онтологически укорененная личность, подлинное Я человека, которое и становится условием подлинной взаимосвязи всего со всем. В рамках онтологии и гносеологии концепция всеединства, действительно, близка

Пришвину в его стремлении увидеть органику мира, его естественную гармонию, но эстетическую деятельность Пришвин, автор дневников, строит на другом основании, на основании самоисключения, умаления личности, умаления того, кто смотрит на мир. Подобное эстетически ориентированное «вытеснение» субъекта из видимо-текущей действительности объясняет также несозвучие писателя повестке социализма и всякого рода утопизма, Пришвин не мог говорить о мире сквозь призму идеи прагматичного строительства и неоднократно выражал (в частности, в отношении взглядов М. Горького) свое непонимание диктата отвлеченных «разумных» концепций. Поэтому до конца нельзя сблизить мировосприятие Пришвина и с идеями космизма, которым в отдельных вариациях была присуща несколько механистичная экстраполированная футурологичность. Но нельзя преувеличивать и стихийный интуитивизм Пришвина, крайним пределом которого был интерес к народному сектантству. Пришвин здесь вновь выступает, прежде всего, как естественный художник, глубоко осознавая знаковую, почти образную иллюстративность этих явлений. Он чувствует что, на первый взгляд, такие разные явления, как хлыстовство и идея коммунизма в самом романтическом прочтении имеют схожую предпосылку стихийной «духовности», отрекающейся от всяческих границ традиции. В своем творчестве писатель сближает образы хлыстовского чана и «чана» социального переворота, в который попадают своевольно и безвольно, а на другом берегу того же смысла оказывается семантически близкий и содержательно противоположный образ «мирской чаши», в форме которой душа принимает всю горечь свершившегося, «еюже мя сопровтивник напои».

Пришвин ощущал, что всмотреться и озвучить – это и есть главное делание творческого человека, не являющееся чем-то маргинальным, но насущным: «Гораздо важнее увидеть жизнь, чем изменить ее, потому что она сама изменяется с того мгновения, как мы ее увидели» [205; 116]. И ближний человек нуждается в свидетельстве о нем, в этом открытом типе творчества, когда он не становится материалом для синтеза «типажа» (а типаж, как говорил Б. Пастернак – это «конец человека»). «Как подумаешь иногда, усталый, каких маленьких людей

собираюсь я описывать, – оторопь берет: зачем, кому это нужно, и бросишь. А потом соберешься <...> и думаешь: а вот нет же, не дам я тебе от нас исчезнуть. Живи, любимый человек, живи!» [200; с. 238] – так говорит автор о своих «героях», как бы освобождая их от «отбора материала». «Творческое поведение» как принцип автопоэтики Пришвина, «естественное искусство», собственно, базируется на этической невозможности осуществить этот «отбор материала», этической невозможности синтезировать персонажа или сюжет. Границей творчества, таким образом, становится не сюжет и не вымысел, а возможность творческого взгляда на текущее бытие, возможность творческого угла зрения. Речь идет именно о *безусловности внимания*, что говорит о христоцентризме творческого подхода Пришвина, творческий взгляд здесь приближен к возможности «любви различающей», покрывающей не только человека, но все живое: «Баба зовет корову по имени – Зорька, и она выходит из стада» [202; с. 497].

Собственно, ключевое автопоэтическое понятие Пришвина – понятие *родственного внимания* – и представляет собой такую *невозможность отбора материала*. Более того, два важнейших понятия «творческое поведение» и «родственное внимание» объединяются Пришвиным, они суть одно: «В поисках источника поэзии я долго называл это состояние души поэта *родственным вниманием*. Но, исследуя природу этого внимания, желая это внимание сцепить с сознанием, волей, личностью, я стал называть его *поведением*» [199; с. 265]. Собственный творческий метод начинает пониматься автором не как метод созерцания, но как поступок в онтологическом смысле. Следствие такого отказа от эстетического отбора не всегда воспринималось реципиентами пришвинской прозы положительно, в упоминаемой выше рецензии А. П. Платонова содержится критика избыточности изображения предметов и обстоятельств: «Это можно объяснить упоенной и упивающейся любовью автора к своему царству природы, царству “Дриандии”, которое он хочет сберечь со страстной, плюшкинской скупостью и поэтому закрепляет образ своего царства на бумаге со щедростью, превосходящей поэтическую надобность» [194]. Однако попытка глубже понять

истоки этой предметной избыточности, приводит к той мысли, что эстетическая деятельность дневникового автора, вненаходимого фактуальному миру, объединена с этической установкой равенства всех «других», невозможности эстетического приоритета. Первопричиной же такого эстетического отношения становится особое авторское состояние внаположенности миру, его причинно-следственным связям и закономерным процедурам сознания, сам автор определяет это так: «Я пишу о зверях, деревьях, птицах, вообще о природе от лица такого человека, который в жизни своей или вовсе не был бы оскорблен, или преодолел бы свое оскорбление, например, на то самое, (что) вызывало злобу. Я не беру такого человека из головы, не выдумываю, это я сам лично, поместивший занятие свое искусством слова в ту часть своего существа, которая остается неоскорбленной» [204; с. 426]. Возможность вненаходимого взгляда, взгляда «неоскорбленной части души», рождает масштабную форму дневника Пришвина (формальные его особенности раскрываются в исследованиях А. М. Колядиной, Ю. И. Ольховской, Н. Ю. Донченко [132; 187; 85]), понимаемую как творческое созидание мира в его целостности.

Все, что в мире бессловесно, ищет своего выражения, но с каждого, как пишет об этом сам Пришвин, «не спрашивается», спрашивается с того, кто может выразить: «какая скука выдумывать повести в кабинете, когда, стоит только предпринять пост на родственников и привычки, и каждый человек рассказывает повесть, каждый лист, камень...И как они все хватаются, тянутся ко мне, Боже мой, ищут меня» [205; с. 54]. Это делание наблюдателя может, на первый взгляд показаться легким, поверхностным, и все же в самом себе оно несет определенную меру жертвенности – вытеснение из жизненного круга, в котором у каждого свое место и дело, и каждый свое дело знает. Стоящему же в стороне, и потому имеющему возможность увидеть со стороны, внутреннему человеку, согласно евангельскому парафразу, негде приклонить своей головы. Потому Пришвину, понимавшему свое назначение быть «не учителем, а только деятелем общения и связи» [205; с. 123], не удавалось найти места ни в литературной «иерархии» начала века, ни, так сказать, на жизненном поприще, учитывая

драматическую историю ранней юности с исключением из гимназии¹. По поводу этой пришвинской неуклюжести, неустроенности, как бы нетвердости позиции М. Горький иронично и при этом пронизательно замечает: «не жизнь, а житие» [201; с. 460].

Аксиологический пафос созданного Пришвиным, кроме прочего, заключается в том, что он деятельно и результативно искал пути выхода из актуального для культурного дискурса начала XX века противоречия искусства и жизни. Мысль, замкнутая сама на себя неизменно влечет к эстетическому снобизму, подходу «скучающего барина». Например, такую характеристику дает Пришвин одному из знаменитых литературных обществ того времени: «Салон Сологуба: самоговорящая, резонирующая, всегда логичная мертвая маска...поиски популярности...» [205; с. 83]. Хотя, по справедливости, Пришвин не отгораживался от петербургской среды, пытался ее понять, не проявляя в свою очередь никакого народнического снобизма. Чтобы избежать этих искушений писатель искал свои пути, шел по дороге параллельной литературе в обычном понимании. Мы видим, как в особенностях поэтики, в особенностях открытого творческого принципа Пришвина выписанный давно К. Н. Батюшковым рецепт «живи, как пищишь, пиши, как живешь» из параллельных, синхронизированных, по возможности, прямых, становится одной прямой, все в себя вбирающей.

¹ Известный факт, что в тринадцатилетнем возрасте М. М. Пришвин был исключен из Елецкой гимназии за конфликт с учителем географии. Потрясение этой ранней неудачи стало судьбоносным для мировосприятия писателя, но еще более судьбоносным было то, что учителем был еще никому тогда не известный философ В. В. Розанов. Амбивалентные отношения дружбы-вражды связывали Пришвина и Розанова на протяжении всей их последующей жизни, в 1908 они встречаются в религиозно-философском обществе Мережковского, и Розанов не сразу узнает в Пришвине своего бунтующего ученика. Еще более зримой является внутренняя связь двоих писателей: оба они ощущали конец истории и ощущали революционные перемены как глубокое, сокровенное бытийное преобразование, оба ощущали конец литературной парадигмы XIX века и работали в сходном жанре дневника. «Розанов - послесловие русской литературы, я - бесплатное приложение. И все...» [200; с. 699], - пишет со свойственной ему самоиронией Пришвин в дневнике 1937 года. И если мысль Розанова, по замечанию Пришвина, была склонна к разрушению (обертон умирания в самом названии дневника «Опавшие листья»), то следующему за ним нужно выполнить по мере сил работу созидания, к чему Пришвин был призван даже по складу своего характера, архитектонике своей мысли. Эти два великих «комментатора» рубежа веков, как два магнита, притягивающие рассыпанные и развеянные части смысла, но, вероятно, с разным зарядом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашей работе мы исследовали особенности функционирования диалогической поэтики в неклассической литературной парадигме, а именно, в дневниковой прозе. Мы проанализировали соотношение основных положений философии диалога и эстетической концепции диалогизма в ее теоретическом обосновании, преимущественно, у М. М. Бахтина; проанализировали соотношение этики и эстетики диалога и попытались обосновать этику эстетической деятельности, что особенно актуально для художественно-документального нарратива; рассмотрели особенности реализации диалогической поэтики в классической и неклассической парадигме словесного творчества, в публицистическом и дневниковом тексте, выявили возможности эстетической архитектоники и эстетического завершения дневника; все теоретические тезисы были практически апробированы в анализе дневниковой прозы Ф. М. Достоевского, В. В. Розанова, М. М. Пришвина в последней главе работы. По итогам исследования можно сформулировать следующие выводы:

1. Философская и филологическая парадигмы диалогизма обнаруживают ряд существенных различий, которые базируются на разнице в понимании эстетической деятельности, ее свойств и полномочий. Наряду с подлинным созвучием мысли М. Бубера и М. М. Бахтина, проявляются и фундаментальные разграничения, связанные с различием конфессиональной опоры. Буберовское «Я – Ты» глубоко укоренено в иудейской традиции, в основе которой божественный беспредельный разговор Бога и человека. В свою очередь, религиозные коннотации диалогики Бахтина связаны с глубинным христоцентризмом его мысли, а именно с имманентно присутствующим во всех концептах Бахтина мотивом жертвы.

2. Выход из конфронтации онтологического и эстетического диалогизма заключается в том, что диалог в том и другом случае репрезентирует себя как особого рода высказывание, обоснованный в бытии опыт поступающей активности.

3. Выведение Другого в некую приоритетную с этической точки зрения сферу актуально для М. М. Бахтина, равно как и для Э. Левинаса, с той разницей, что Левинас обозначает эту сферу как непререкаемо нравственную, а Бахтин располагает одариваемого Другого в сфере эстетической, маркируемой однако в такой степени этически, что ее «эстетство» становится во многом условным. Левинас понимает эстетическое как результат объективации Другого, Бахтин же понимает эстетическое как результат того же жеста благого дистанцирования, который создает всю диалогическую этику Левинаса.

4. Эстетическая венаходимость может быть понята как этический поступок, полагающий себя в акте самоисключения субъекта из своей личной онтологической данности ради эстетической данности Другого.

5. Диалогическая поэтика художественного произведения может реализовывать себя в рамках двух глобальных парадигм взаимоотношений «я – другой»: эстетической доминанты Я, предполагающей катализирующую функцию Другого и утрату эстетической венаходимости, и эстетической доминанты Другого, возможной в случае внежизненной «локации» эстетического субъекта.

6. Представленная трактовка авторской венаходимости позволяет найти пути взаимопонимания между классической эстетикой и постструктуралистскими концепциями письма. Во всем многообразии их современных вариаций корнем все же можно считать ставший уже классическим тезис о смерти автора. Смерть автора не становится началом последующей деструкции, разложения физической, языковой ткани мира, она, напротив, есть кардинально необходимое условие созидания, что является смысловым пересечением эстетики и христоцентрично понятого бытия. Смерть автора в искусстве – смерть, инициированная не его методически и исторически обусловленной неактуальностью, но этической ответственностью, это смерть жертвенная, а потому не влекущая за собой пустоты и необязательности мира и знака, но напротив, новой наполненности и единственно возможной обязательности данной знаковой материи, как то свойственно сакральному и мистериальному.

7. Концептуальное сопоставление жертвоприношения и вненаходимого эстетического созидания позволяет относить архитектонику диалогической вненаходимости не только к фикциональному художественному целому, но и к фактуальным эстетическим феноменам. Органичность и состоятельность аналогии эстетической деятельности и жертвы открывает теоретическую возможность оперировать понятием эстетической вненаходимости по отношению к дневниковому тексту и любого рода документализму в литературе, в этих случаях под вненаходимостью, внежизненной позицией автора может подразумеваться буквальная, жертвенная внеположенность субъекта бытию.

8. Диалогическая поэтика в повествовании неклассического типа проходит определенные этапы своей трансформации, главными из которых можно считать феномен децентрации, рассредоточения эстетического субъекта и утраченной в связи с этим возможности эстетически завершать фиктивное событие, вымышленного героя. Эстетический субъект уходит от практики литературного воображения, миметического воссоздания действительности в попытку эстетически объять данность своего бытийного контекста. В связи с этим всегда присутствовавшее в художественной деятельности документальное начало приобретает новую роль и расширенную эстетическую функциональность, документальное повествование становится «полигоном» нового эстетического опыта. В рамках неклассической художественности сохранение эстетической полноценности художественной формы во многом зависит от сохранения авторской вненаходимости, в том числе по отношению к фактуальному повествованию. В фактуальном тексте вненаходимость может быть замещена разными формами дистанцирования, такими как память, историческая, хронологическая дистанция.

9. Диалогическая поэтика дневниковой прозы репрезентирует себя в автокоммуникации, доминанте на Я во взаимоотношениях «я – другой», формировании в дневниковом высказывании собственной субъектности «зрением» гипотетического Другого (рефлексивность дневника). Однако как вариация дневниковой архитектоники может выступать исключительная ситуация

внеположенности автора своему собственному бытию и высказыванию, следствием чего является абсолютная эстетическая доминанта Другого и повествуемого мира. Субъект речи и концепированный, вневходимый автор (в терминологии Б. О. Кормана) разделены в дневниковом целом, подобно разделению автора и героя, автора и поэтического мира в лирическом произведении, граница, разделяющая их, имманентна автору.

10. В рамках системно-субъектных характеристик ситуация внеположенности эстетического субъекта его фактуальному миру выражается в непреодолимой смысловой амбивалентности повествования, одновременности различных смыслов в дневниковом высказывании, его ценностной многомерности, исключительных для дневника особенностях организации временных и пространственных форм, реализующих себя не как композиционная, но как архитектурная форма.

11. Эстетическая завершенность понимается не как итог совокупности творческих усилий по созданию художественной формы, напротив, эстетическая форма возможна постольку, поскольку авторский субъект видит мир с позиции завершения, с позиции эстетической границы вневходимости изображаемому миру. В случае дневникового повествования такая граница обеспечивается внежизненной позицией субъекта. Таким образом, завершение художественного мира – не результат творческого процесса, а характер отношения автора к художественному миру, обусловленного его внежизненным внеонтологическим статусом. Завершение – константа формы, завершение происходит в каждом моменте акта творчества, что, собственно, позволяет трактовать критерий завершенности как вероятный для эстетически организованного дневникового повествования, несмотря на его событийную открытость.

12. Интерпретация авторской деятельности в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского приводит к выводу, что у Достоевского переход к особому роду публицистики не связан с отказом от художественного творчества потому, что и в том и в другом видах творчества реализуется один и тот же архитектурный принцип: принцип жертвы авторской субъектностью в пользу

звучащего в повествовании многоголосия, этот принцип трактуется как этический поступок. Разноречие в действии составляет глубинную художественную суть «Дневника», становится одним из маяков «конца романа», роман Достоевского возникает из шума и возвращается в шум голосов. Рассказы «Бобок», «Сон смешного человека» и «Кроткая» представляют собой трилогию и в аспекте содержания, и в аспекте поэтики, в этом единстве малая проза «Дневника писателя» представляет собой развертывание документального факта в вымысле.

13. Главную роль, определяющую своеобразие дневниковой прозы В. В. Розанова, играет особая внеположенность субъекта по отношению к своему собственному бытию и своему автодокументальному повествованию, не смотря на его подчеркнутую рефлексивность. Дневниковая архитектура «Опавших листьев» организована вокруг лирической доминанты, формой проявления вненаходимого автора в розановском автодокументальном повествовании становится содержательная форма смысловой амбивалентности, воплощенная в ряде смысловых антиномий, характеризующих содержательный дискурс В. В. Розанова.

14. В дневниковом повествовании М. М. Пришвина установка на «творчество как тип поведения» содержит в себе стремление эстетического субъекта пересечь онтологическую границу текущего, увидеть с точки вненаходимости не воссозданный, а непосредственный мир, как целое красоты. С этим связаны такие характерные черты пришвинского дневника, как тотальность, всемирный масштаб пространства, календарность, цикличность времени, отказ от «отбора материала» в изображении предметов и лиц.

Перспективами разработки темы являются конкретизация понятия этической вненаходимости, разработка типологии дневниковых текстов с точки зрения реализации в них диалогического взаимодействия «я – другой» и возможностей завершения, расширение корпуса текстов, которые могут быть проанализированы с точки зрения субъектной организации дневникового нарратива и возможностей диалогической архитектуры в них.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аббасова, Н.Т. Опыт инаковости Другого в философии Э. Левинаса / Н.Т. Аббасова // Вестник Самарского государственного университета. – 2007. – № 5. – С. 94-99.
2. Абросимова, Л.В. Историко-философский анализ концепций диалогизма XX века (М. Бубер, О. Розеншток-Хюсси, М. М. Бахтин) : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03. / Л.В. Абросимова; МГОУ. – М, 2008. – 26 с.
3. Аверинцев, С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» / С.С. Аверинцев // Образ Античности / С.С. Аверинцев. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с. – С. 40-106.
4. Аверинцев, С.С. София-Логос : словарь / С.С. Аверинцев. – К. : Дух и Литера, 2006. – 912 с.
5. Агамбен, Дж. Номо сасег : Суверенная власть и голая жизнь / Дж. Агамбен; науч. ред. Д. Новиков, пер. с ит. И. Левина, О. Дубицкая и др. – М. : Изд-во «Европа», 2011 – 256 с.
6. Акелькина, Е.А. Формирование философской прозы Ф. М. Достоевского («Дневник писателя». Повествовательный аспект) / Е.А. Акелькина // Творчество Ф. М. Достоевского : искусство синтеза / под ред. Г.К. Щенникова, Р.Г. Назирова – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 288 с. – С. 224-251.
7. Аронзон, Л. Собрание произведений : в 2. т. / Л. Аронзон; сост., подг. текстов и примеч. П.А. Казарновского, И.С. Кукуя, В.И. Эрля. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – Т. 1. – 560 с.
8. Ахматова, А.А. Сочинения : в 2т. / А.А. Ахматова. – М. : Правда, 1990. – Т.1 : Стихотворения и поэмы. – 447 с.
9. Баканурский, Г.Л. Религиозно-философская концепция М. Бубера / Г.Л. Баканурский // Вестник МГУ. Сер.VIII. – 1968. – №3. – С. 73-88.
10. Бакирова, Р.Л. Малая проза в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского : особенности жанровой природы и речевой организации : автореф. дис. ... канд.

- филол. наук : 10.01.01. / Бакирова Л.Р.; ГОУ ВПО «Башкирский гос. педагогический ун-т. им. М. Акмуллы». – Магнитогорск, 2010. – 22 с.
11. Барт, Р. Ролан Барт о Ролане Барте : Ad Marginem / Р. Барт; сост., пер. с фр., послеслов. С.Н. Зенкин. – М. : Сталкер, 2002. – 288 с.
12. Батай, Ж. Проклятая часть : сб. работ / Ж. Батай; пер. С.Н. Зенкин, О.Е. Иванова и др. – М. : Ладомир, 2006. – 742 с.
13. Бахтин, М.М. 1961 год. Заметки / М.М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 5 : Работы 1940-х – нач. 1960-х гг. / М.М. Бахтин; под ред. С.Г. Бочарова и Л.А. Гоготишвили. – М. : Русские словари, 1996. – 732 с. – С. 329-364.
14. Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов / М.М. Бахтин; под ред. С.Г. Бочарова, Н.И. Николаева. – М. : Изд-во Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – 957 с. – С. 69-265.
15. Бахтин, М.М. К философии поступка / М.М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов / М.М. Бахтин; под ред. С.Г. Бочарова, Н.И. Николаева. – М. : Изд-во Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – С. 7-69.
16. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 5 : Работы 1940-х – нач. 1960-х гг. / М.М. Бахтин; под ред. С.Г. Бочарова и Л.А. Гоготишвили. – М. : Русские словари, 1996. – 732 с. – С. 159-207.
17. Бахтин, М.М. Роман как литературный жанр / М.М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 3 : Теория романа (1930-1961 гг.) / М.М. Бахтин; под ред. С.Г. Бочарова, В.В. Кожинова. – М. : Языки славянских культур, 2012. – 880 с. – С. 608-644.
18. Бахтин, Н.М. Философия как живой опыт : Избранные статьи / Н.М. Бахтин; сост., послеслов., коммент. С. Федякина. – М. : Лабиринт, 2008. – 240 с.
19. Бахтин, М.М. Записи лекций М. М. Бахтина по истории русской литературы. Записи Р.М. Миркиной / М.М. Бахтин // Собрание сочинений: в 7 т. – Т. 2. : Проблемы творчества Достоевского. 1929. Статьи о Толстом. 1929. Записи

- курса лекций по истории русской литературы. 1922-1927 / М.М. Бахтин; под ред. С.Г. Бочарова, Л.С. Мелиховой. – М. : Русские словари, 2000. – 800 с. – С. 213-412.
- 20.Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. // Собрание сочинений: в 7 т. – Т. 6 : Проблемы поэтики Достоевского. 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. / под ред. С.Г. Бочарова, Л.А. Гоготишвили. – М. : Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – 800 с. – С. 6-301.
- 21.Бахтин, М.М. Проблемы формы, содержания материала в словесном художественном творчестве / М.М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов / М.М. Бахтин; под ред. С.Г. Бочарова, Н.И. Николаева. – М. : Изд-во Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – С. 266-325.
- 22.Башкирцева, М. Дневник Марии Башкирцевой / М. Башкирцева; пер. с фр., под ред. Л.Я. Гуревич. – М. : Искусство, 2001. – 557 с.
- 23.Бердяев, Н.А. О «вечно-бабьем» в русской душе / Н.А. Бердяев // В.В. Розанов : Pro et contra : Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей : антология / сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Фатеев. – Книга II. – СПб. : РХГИ, 1995. – С. 41-52.
- 24.Библер, В.С. Школа диалога культур. Идеи. Опыт. Проблемы / В.С. Библер. – Кемерово : «Алеф» Гуманитарный Центр, 1993- 416 с.
- 25.Блум, Х. Страх влияния : Карта перечитывания / Х. Блум; пер. с англ. С. А. Никитина, под ред. Н.В. Чапаевой. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1998. – 351 с.
- 26.Боброва, О.Б. Дневник К. И. Чуковского в историко-литературном контексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / О.Б. Боброва. – Волгоград, 2007. – 27 с.
- 27.Боброва, О.Б. Жанр дневника : теория вопроса / О.Б. Боброва, А.А. Сивогривова // Типологические закономерности эволюции жанра в русской литературе : сб. статей – № 2. – Ростов-на-Дону : РГПУ, 2003. – С. 4-16.

28. Богатырев, П.Г. Фольклор как особая форма творчества / П.Г. Богатырев Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырев. – М. : Искусство, 1971. – 515 с. – С. 369-384.
29. Богомолов, Н.А. Дневники в русской культуре начала XX века / Н.А. Богомолов // Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания / Н.А. Богомолов. – Томск : Изд-во «Водолей», 1999. – 640 с.
30. Болдырева, Е.А. Автобиографический метатекст И. А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма : автореф. дис. ... док. филол. наук : 10.01.01. / Е.А. Болдырева; ГОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». – Ярославль, 2007. – 47 с.
31. Бондарев, А.П. Диалогическая поэтика : Теория и история литературы : учеб. пособ. для студ. разных специальностей / А.П. Бондарев. – М. : ФГБУ ВО МГЛУ, 2016. – 370 с.
32. Бонецкая, Н.К. Примечания к «Автору и герою» / Н.К. Бонецкая // Бахтинология : исследования, переводы, публикации : к столетию со дня рождения М.М. Бахтина 1895-1995 / Сост. ред. К.Г. Исупов. – СПб. : Алетейя, 1995. – 372 с.
33. Борисова, Н.В. Жизнь мифа в творчестве М. М. Пришвина: монография / Н.В. Борисова. – Елец : ЕГУ им. И.А. Бунина, 2001.
34. Борисова, Н.В. Мифопоэтика всеединства в философской прозе М. Пришвина : учеб. пособие / Н.В. Борисова. – Елец : ЕГУ им. И.А. Бунина, 2004.
35. Бройтман, С.Н. Историческая поэтика / С.Н. Бройтман // Теория литературы : учеб. пособ. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – Т.2. – 368 с.
36. Бройтман, С.Н. Научный язык и терминология М. М. Бахтина : некоторые итоги / С.Н. Бройтман // Дискурс : коммуникативные стратегии культуры и образования. – 2003. – № 11. – С. 6-9.
37. Бубер, М. Диалог / М. Бубер; пер. М.И. Левиной // Два образа веры / М. Бубер. – М. : Республика, 1995. – С. 93-125.

38. Бубер, М. Затмение Бога : Мысли по поводу взаимоотношений религии и философии / М. Бубер; пер. И.И. Маханькова // Два образа веры / М. Бубер. – М. : Республика, 1995. – С. 341-418.
39. Бубер, М. Я и Ты / М. Бубер; пер. В.В. Рынкевича // Два образа веры / М. Бубер. – М. : Республика, 1995. – С. 15-93.
40. Булдакова, Ю.В. Дневник писателя как феномен литературы русского зарубежья 1920-1930-х гг. (типология и поэтика жанра) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / Ю.В. Булдакова; ГОУ ВПО «Вятский государственный гуманитарный университет». – Киров, 2010. – 26 с.
41. Бунин, И.А. Окаянные дни / И.А. Бунин. – М. : Эксмо, 2014. – 640 с.
42. Бычков, В.В. Неклассическая эстетика / В.В. Бычков // Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Ин-т философии РАН; научно-ред. совет: В.С. Степин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин. – М. : Мысль, 2010. – т. IV. – С. 464-465.
43. Бычков, В. В. Эстетика неклассическая / В. В. Бычков // Философия : энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. – М. : Гардарики, 2004. – 1072 с.
44. Валова, Д.М. Жанровая поэтика рассказа Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» / Д.М. Валова // Уральский филологический вестник. – 2015. – № 5. – С. 84-91.
45. Варламов, А.Н. Жизнь как творчество в Дневнике и художественной прозе М. М. Пришвина : автореф. дис. ... док. филол. наук : 10.01.01. / А.Н. Варламов; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 2003. – 43 с.
46. Варламов, А.Н. Пришвин [Электронный ресурс]. / А.Н. Варламов – М. : Молодая гвардия, 2008. – 560 с. – Серия «ЖЗЛ» – Режим доступа : http://loveread.ec/view_global.php?id=67595
47. Васильева, Е. Феномен женского и фигура сакрального [Электронный ресурс] / Е. Васильева // Новое литературное обозрение : Теория моды. – 2016-2017. – № 40. – Режим доступа : <https://web.archive.org/web/20170218132048/http://nlobooks.ru/node/7844>

- 48.Вдовина, И.С. Эмманюэль Левинас / И.С. Вдовина // Феноменология во Франции (историко-философские очерки) / И.С. Вдовина. – М. : «Канон» РОИИ «Реабилитация», 2009. – 400 с. – С. 152-273.
- 49.Визгин, В.П. Эмманюэль Левинас о различии философских взглядов Г. Марселя и М. Бубера [Электронный ресурс] / В.П. Визгин // Историко-философский ежегодник. – 2009. – № 9. – Режим доступа : https://iphras.ru/hpy_2009.htm
- 50.Волгин, И.Л. Достоевский журналист («Дневник писателя» и русская общественность) : пособ. к спекурсу / И.Л. Волгин – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 75 с.
- 51.Волгин, И.Л. «Дневник писателя» как мирозозидающий проект / И.Л. Волгин // Достоевский и журнализм / под ред. В.Н. Захарова, К.А. Степаняна, Б.Н. Тихомирова – СПб. : ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2013. – 380 с. – С. 27-39.
- 52.Волгин, И.Л. Возвращение билета : Парадоксы национального самосознания. / И.Л. Волгин – М. : Грантъ, 2004. – 768 с.
- 53.Волошин, М. Собрание сочинений : в 2 т. / М. Волошин; сост. и подгот. текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова, коммент. В.П. Купченко. – М. : Эллис Лак 2000, 2003. – Т. 1. : Стихотворения и поэмы 1899-1926. – 608 с.
- 54.Волошинов, В.Н. Марксизм и философия языка / В.Н. Волошинов // Философия и социология гуманитарных наук / В.Н. Волошинов; вст. ст. Н.Л. Васильева. – СПб. : Аста-пресс ltd, 1995. – 384 с.
- 55.Вчерашняя, А.В. Греческий и ближневосточный типы словесного творчества в концепции С.С. Аверинцева : теоретико-литературные перспективы / А.В. Вчерашняя // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2008. – № 33-34. – 17-27.
- 56.Гайденко, П.П. Принцип всеобщего опосредования в неокантианстве марбургской школы / П.П. Гайденко // Кант и кантианцы : критические очерки одной философской традиции / под ред. А.С. Богомолова. – М. : Наука, 1978. – 359 с. – С. 210-254.

57. Гайденок, П.П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века / П.П. Гайденок. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
58. Гаспаров, Б.М. В поисках «другого»: Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов / Б.М. Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 14. – С. 53-71.
59. Гаспаров, М.Л. История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина / М.Л. Гаспаров // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: материалы Междунар. науч. конф., Москва, 10-11 ноября 2004 года. – М., 2004.
60. Гаспаров, М.Л. М.М. Бахтин в русской культуре XX века / М.Л. Гаспаров // Вторичные моделирующие системы: сб. статей / отв. ред. Ю.М. Лотман. – Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1979. – С. 111-114.
61. Гачев, Г.Д. Исповедь, проповедь, газета и роман (о жанре «Дневника писателя» Достоевского) / Г.Д. Гачев // Достоевский и мировая культура. – Альманах № 1. – СПб.: Серебряный век, 1993 – Ч. 1. – С. 7-13.
62. Гачев, Г.Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр.) / Г.Д. Гачев. – М.: Просвещение, 1968. – 302 с.
63. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – 3-е изд. – М.: INTRADA, 1999. – 412 с.
64. Гиппиус, З.Н. Дневник / З.Н. Гиппиус; под ред. И. Богат, В. Чутковой – М.: изд-во «Захаров», 2017. – 528 с.
65. Гиршман, М.М. «Тень реальности» или «духовный поступок»: произведение искусства в свете философской критики Э. Левинаса / М.М. Гиршман // Литературное произведение: Теория художественной целостности / М.М. Гиршман. – изд. 2-е. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 528 с. – С. 508-513.
66. Гиршман, М.М. М. Бахтин и М. Бубер о литературном произведении / М.М. Гиршман // Избранные статьи / М.М. Гиршман. – Донецк: ООО «Лебедь», 1996. – 160 с. – С. 155-159.

67. Гиршман, М.М. Очерки философии и филологии диалога : сб. статей / М.М. Гиршман. – Донецк : ДонНУ, 2007. – 70 с.
68. Гиршман, М.М. Трагическое совмещение противоположностей («Кроткая», «Сон смешного человека» Достоевского) / М.М. Гиршман // Литературное произведение : Теория художественной целостности / М.М. Гиршман. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 528 с. – С. 329-350.
69. Гоготишвили, Л.А. Двуголосие в соотношении с монологизмом и полифонией (мягкая и жесткая версии интерпретации идей М. М. Бахтина) / Л.А. Гоготишвили // Непрямое говорение / Л.А. Гоготишвили. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 720 с. – С. 139-220.
70. Гоготишвили, Л.А. Философия языка М. М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма / Л.А. Гоготишвили // М.М. Бахтин как философ / сост. С.С. Аверинцев, Ю.Н. Давыдов, В.Н. Турбин и др. – М. : Наука, 1992. – С. 142-175.
71. Гоготишвили, Л.А. Послесловие и комментарии к работе «К философии поступка» / Л.А. Гоготишвили // Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов / М.М. Бахтин; под. ред. С.Г. Бочарова, Н.И. Николаева. – М. : Изд-во Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – С. 343-438.
72. Городилова, Т.С. Онтология повседневности и неклассическая гносеология В. В. Розанова : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01. / Т.С. Городилова; ГОУ ВПО «Вятский государственный гуманитарный ун-т» – Киров, 2006. – 26 с.
73. Гришин, Д.В. Достоевский-человек, писатель и мифы : Достоевский и его «Дневник писателя» / Д.В. Гришин. – Мельбурн : Мельбурнский университет, 1971. – 373 с.
74. Громов, М.Н. Философский импрессионизм Розанова / М.Н. Громов // Наследие В. В. Розанова и современность : Материалы международной научной конференции / сост. А.Н. Николюкин. – М. : РОССПЭН, 2009. – С. 273-284.

75. Гроссман, Л.П. Достоевский-реакционер : Достоевский и правительственные круги 1870-х годов : Письма консерваторов к Достоевскому / Гроссман Л.П.; науч. ред. О. Золотко. – М. : Common place, 2015. – 140 с.
76. Гулыга, А.В. Немецкая классическая философия / А.В. Гулыга – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Рольф, 2001. – 416 с. – С. 22-41, 179-220.
77. Гуревич, П.С. Экзистенциализм Бубера / П.С. Гуревич // Квинтэссенция : философский альманах / под ред. В.И. Мудрагея. – М. : Политиздат, 1992. – С. 371-377.
78. Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии / Э. Гуссерль; пер. с нем. А. В. Михайлова. – М. : Лабиринт, 1994.
79. Давыдова, Т. Языком сказки и мифа / Т. Давыдова // Высшее образование в России. – 2001. – №5. – с. 75-83.
80. Данилевский, А.В. В. Розанов как литературный тип / А.В. Данилевский // Классицизм и модернизм : сб. статей / редкол. И. Аврамец, П.-А. Енсен, Л. Киселева и др. – Тарту : Tartu Ülikooli kirjastus, 1994. – 217 с. – С. 112-128.
81. Дворцова, Н.П. Путь творчества М. Пришвина и русская литература начала XX века : автореф. дис. ... док. филол. наук : 10.01.01. / Н.П. Дворцова; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1994. – 48с.
82. Деррида, Ж. Насилие и метафизика / Ж. Деррида; пер. А.В. Ямпольской // Избранное : Тотальность и бесконечное / Э. Левинас; сост. С.Я. Левит, отв. ред. Г.М. Тавризян. – М.; СПб. : Университетская книга, 2000. – 416 с. – С. 356-404.
83. Дмитриева, Л.С. О жанровом своеобразии «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского (к проблеме типологии журнала) / Л.С. Дмитриева // Вестник Московского университета. – 1969. – № 6. – С. 25-35.
84. Доманский, Ю.В. Вариативность и интерпретация текста : автореф. дис. ... док. филол. наук : 10.01.08. / Ю.В. Доманский; РГГУ. – М., 2006. – 44 с.
85. Донченко, Н.Ю. Поэтика антиномии в «Дневниках» М. Пришвина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Н.Ю. Донченко – М., 1999. – 19 с.

86. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. – Т. 22. : Дневник писателя за 1876 год. Январь-апрель / Ф.М. Достоевский; подгот. текста и примеч. А.В. Архиповой и др. – Л. : Наука, 1981.
87. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч. : в 14 т. – Т. 1. : Биография, письма и заметки из записной книжки [Электронный ресурс]. / Ф.М. Достоевский. – СПб. : тип. А.С. Суворина, 1883. – Режим доступа : <https://fedordostoevsky.ru/research/biography/007/>
88. Достоевский, Ф.М. Бобок / Ф.М. Достоевский // Полн. собр. соч. : в 30 т. – Т. 21. : Дневник писателя за 1873 год. Статьи и заметки 1873-1878 / Ф.М. Достоевский; подг. текста, примеч. А.В. Архиповой-Богдановой и др. – Л. : Наука, 1980. – 545 с. – 41-54.
89. Достоевский, Ф.М. Сон смешного человека / Ф.М. Достоевский // Полн. собр. соч. : в 30 т. – Т. 25. : Дневник писателя за 1877 год. Январь-август / Ф.М. Достоевский; подг. текста, примеч. А.В. Архиповой и др. – Л. : Наука, 1983. – С. 104-119.
90. Достоевский, Ф.М. Два самоубийства / Ф.М. Достоевский // Полн. собр. соч. : в 30 т. – Т. 23. : Дневник писателя за 1876 год. Май-октябрь / Ф.М. Достоевский; подг. текста, примеч. Н.Ф. Будановой и др. – Л. : Наука, 1982. – 423 с.
91. Достоевский, Ф.М. Письмо Вс.С. Соловьеву от 11 января 1876 г. / Ф.М. Достоевский // Полн. собр. соч. : в 30 т. – Т. 29 (II) : Письма 1875-1877 / Ф.М. Достоевский; подг. текста, примеч. А.И. Битюговой и др. – Л. : Наука, 1986. – 374 с.
92. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. – Т. 21. : Дневник писателя за 1873 год. Статьи и заметки 1873-1878 / Ф.М. Достоевский; подг. текста, примеч. А.В. Архиповой-Богдановой и др. – Л. : Наука, 1980. – 545 с.
93. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. – Т. 24. : Дневник писателя за 1876 год. Ноябрь-декабрь / Ф.М. Достоевский; подг. текста, примеч. В.Е. Ветловской и др. – Л. : Наука, 1982. – 518 с.

94. Дубин, Б.В. Классика, после и вместо: о границах и формах культурного авторитета / Б.В. Дубин // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. / отв. ред. И.М. Савельева, А.П. Полетаев. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 536 с. – С. 437-451.
95. Духан, И.Н. Тень бытия: искусство и Эмманюэль Левинас / И.Н. Духан // Евреи в меняющемся мире : сб. науч. ст. / редкол.: Г. Брановер и др. – Рига : Латвийский университет, 2000. – С. 45-59.
96. Дьяконов, Г.В. Психологическая онтология отношения и обращения в диалогике М. Бубера [Электронный ресурс] / Г.В. Дьяконов. – Режим доступа : <http://hpsy.ru/public/x3434.htm>
97. Дьяконова, Е.А. Дневник русской женщины. / Е.А. Дьяконова – М. : Издательский дом Международного университета в Москве, 2006. – 672 с.
98. Дюркгейм, Э. Элементарные формы религиозной жизни : Тотемистическая система в Австралии / Э. Дюркгейм; пер. с франц. В.В. Земсковой, под ред. Д.Ю. Куракина. – М. : Элементарные формы, 2018. – 808 с.
99. Дягилева, Я. Берегись / Я. Дягилева // Русское поле экспериментов : Егор Летов. Яна Дягилева. Константин Рябинов / подг. текста. М. Тимашевой. – М. : ТОО «Дюна», 1994. – 300 с.
100. Евдокимцев, Д.В. О попытке демистификации христианского представления о спасении человека в немецкоязычной «философии диалога» / Д.В. Евдокимцев // Человек в современных философских концепциях : материалы Второй межд. науч. конф, Волгоград, 19-22 сентября 2000 г. : в 2 ч. – Ч. 2. – Волгоград : Изд-во Волгоградского гос. ун-та, 2000. – 364 с. – С. 313-317.
101. Егоров, О.Г. Русский литературный дневник XIX века : история и теория жанра : исследование / О.Г. Егоров. – 3-е изд., стер. – М. : Флинта, 2017. – 280 с.
102. Емельянов, В.А. «Другая литература» В. Розанова (В поисках иных духовных созерцаний) / В.А. Емельянов. – Астрахань : Изд. дом «Астраханский университет», 2004. – 161 с.

103. Ермошин, Ф.А. «Пусть не смеются надо мной заранее»: автор как «смешной человек» в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского / Ф.А. Ермошин // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 2009. – № 5. – С. 136-141.
104. Женетт, Ж. Вымысел и слог (Fictio et dictio) / Ж. Женетт; пер. с фр. И. Стаф // Фигуры (Figures) : работы по поэтике : в 2 т. / Ж. Женетт; под общ. ред. С.Н. Зенкина, пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Гальцовой, Е. Гречаной и др. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 472 с. – С. 342-452.
105. Жертвоприношение : ритуал в культуре и искусстве от древности до наших дней : сб. статей // науч. ред. Л.И. Акимова, А.Г. Кифишин. – М. : Языки славянской культуры, 2000. – 536 с.
106. Жирар, Р. Насилие и священное / Р. Жирар; под ред. С. Козлова, пер. с фр. Г. Дашевского. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 400 с.
107. Зализняк, А. Дневник : к определению жанра [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 106. – С. 162 – 180. – Режим доступа : <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/6/dnevnik-k-opredeleniyu-zhanra.html>
108. Захаров, В.Н. Кодекс Достоевского : журнализм как творческая идея писателя / В.Н. Захаров // Достоевский и журнализм / под ред. В.Н. Захарова, К.А. Степаняна, Б.Н. Тихомирова – СПб. : ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2013. – 380 с. – С. 17-27.
109. Захаров, В.Н. Система жанров Достоевского : типология и поэтика / В.Н. Захаров. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1985. – 209 с. – С. 171-206.
110. Захарова, Т.В. «Дневник писателя» как оригинальное жанровое явление и идейно-художественная целостность / Т.В. Захарова // Творчество Ф.М. Достоевского : искусство синтеза / под ред. Г.К. Щенникова, Р.Г. Назирова – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 288 с. – С. 251-284.
111. Зенкин, С.Н. Гуманитарная классика : между наукой и литературой / С.Н. Зенкин // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании / отв. ред. И.М. Савельева, А.П. Полетаев. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 536 с. – С. 281-293.

112. Зенкин, С.Н. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика / С.Н. Зенкин. – М.: РГГУ, 2012. – 537 с.
113. Зенкин, С.Н. Теория литературы: Проблемы и результаты / С.Н. Зенкин; ред. Н. Зиновьева. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 617 с.
114. Зенкин, С.Н. Умаление автора: заметки о теории [Электронный ресурс] / С.Н. Зенкин // Новое литературное обозрение. – 2015. – № 131. – Режим доступа: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/131-2015/26433-umalenie-avtora-zametki-o-teorii-31.html>
115. Зеньковский, В.В. Неокантианство в русской философии: Введенский, Лапшин, Челпанов, Гессен, Гурвич, Яковенко, Степун / В.В. Зеньковский // История русской философии / В. В. Зеньковский. – М.: Академический Проект, Раритет, 2001. – 880 с. – С. 642-668.
116. Зиммель, Г. Философия денег / Г. Зиммель; пер. с нем. А.Ф. Филиппова // Избранное: проблемы социологии / Г. Зиммель. – М.; СПб.: Университетская книга; Центр гуманитарных инициатив, 2015. – С. 203-267.
117. Зиновьев, И.В. Проблемы русской философии диалога (историко-философский анализ): автореф. дис. ... док. филос. наук: 09.00.03. / И.В. Зиновьев; ГОУ ВПО «Уральский гос. ун-т им. М. Горького». – Екатеринбург, 2008. – 55 с.
118. Иванов, Вяч.И. О границах искусства / Вяч.И. Иванов // Собрание сочинений: в 4 т. / Вяч. Иванов; под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. – Брюссель: Изд-во «Foyer Oriental Chrétien», 1974. – С. 627-652.
119. Иванов, Вяч.И. Дневник 1906 г. Дневник 1902-1910 гг. / Вяч.И. Иванов // Собрание сочинений: в 4 т. – Т. 2 / Вяч.И. Иванов; под ред. Д.В. Ивановой, О. Дешарт, примеч. О. Дешарт. – Брюссель, 1974. – 810 с. – С. 744-753, 771-807.
120. Иванов, К.П. Диалоговая парадигма познавательной деятельности (от диалогической онтологии М. Бубера к философии поступка М. Бахтина) / Иванов К.П. // Вести Волгогр. гос. ун-та. Серия 7.: Философия. – 2013. – № 2. – С. 21-27.

121. Иванов-Разумник, Р.В. Великий Пан (о М. Пришвине) [Электронный ресурс] / Р.В. Иванов-Разумник // Творчество и критика : статьи критические (1908-1922) / Р.В. Иванов-Разумник – СПб. : «Колос», 1922. – Режим доступа : http://www.azlib.ru/i/iwanowrazumnik_r_w/text_0340.shtml
122. Изер, В. Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте / В. Изер; пер. с нем. К. Постоутенко // Немецкое философское литературоведение наших дней : антология / сост. Д. Уффельман, К. Шрам; отв. ред. И.П. Смирнов, Д. Уффельман, К. Шрам. – СПб. : Изд-во С-Петербур. ун-та, 2001. – 522 с. – С. 186-216.
123. Исупов, К.Г. Две модели творческого поведения (Достоевский – Пришвин) / К.Г. Исупов // Проблемы творчества Ф. М. Достоевского : поэтика и традиции / отв. ред. Т.В. Захарова. – Тюмень : Изд. ТГУ, 1982. – 112 с. – С. 77-87.
124. Исупов, К.Г. Уроки М.М. Бахтина / К.Г. Исупов // М.М. Бахтин : Pro et contra : антология : в 2 т. – Т 1. : Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли / сост. К.Г. Исупов. – СПб. : РХГИ, 2001. – 549 с. – С. 7-45.
125. Кайуа, Р. Человек и сакральное / Р. Кайуа // Миф и человек : Человек и сакральное / Р. Кайуа; пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. – М. : ОГИ, 2003. – С. 141-292.
126. Канаев, И.И. [Бахтин М.М.]. Современный витализм [Электронный ресурс] / И.И. Канаев [М.М. Бахтин] // Человек и природа. – 1926. – № 1. – С. 33-42; № 2. – С. 10-22. – Режим доступа : <http://www2.unil.ch/slav/ling/textes/KANAEV-26/txt.html>
127. Касаткина, Т.А. Художественные тексты в составе «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского : контекстный анализ / Т.А. Касаткина // Священное в повседневном : двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского / Т.А. Касаткина. – М. : ИМЛИ РАН, 2015. – 2015. – 528 с. – С. 405-435.
128. Кашина, Н.К. Онтология мифа в текстах В. Розанова как генезис «другой литературы» : автореф. дис. ...док. филол. наук : 10.01.01. / Н.К. Кашина; «Костромской гос. ун-т. им. Н.А. Некрасова». – Иваново, 2012. – 44 с.

129. Ким, М.Н. Технология создания журналистского произведения / М.Н. Ким. – СПб. : Изд-во Михайлова В.А., 2001. – 320 с.
130. Кобрин, К.Р. Похвала дневнику // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 61. – С. 288 – 295.
131. Кожин, В.В. Бахтин и его читатели : размышления и отчасти воспоминания / В.В. Кожин // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – № 2-3. – С. 120-134.
132. Колядина, А.М. Специфика дневниковой формы повествования в прозе М. Пришвина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А.М. Колядина; Самарский гос. пед. ун-т. – Самара, 2006. – 24 с.
133. Колядич, Т.М. Воспоминания писателей XX века : эволюция, проблематика, типология : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.10 / Т.М. Колядич. – М., 1999. – 45 с.
134. Комментарий к «Автор и герой в эстетической деятельности» / В. Ляпунов, В.Л. Махлин, Н.И. Николаев // Собр. соч. : в 7 т. – Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов / М.М. Бахтин; под. ред. С.Г. Бочарова, Н.И. Николаева. – М. : Изд-во Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – 957 с. – С. 492-706.
135. Компаньон, А. Демон теории : литература и здравый смысл / А. Компаньон; пер. с фр., предисл. С.Н. Зенкина. – М. : изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
136. Конец общности: Борис Гройс о необходимости одиночества и рефлексии в искусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://syg.ma/@inrussia/koniets-obshchnosti-boris-grois-o-nieobkhodimosti-odinochestva-i-rieflieksii-v-iskusstvie>
137. Константинова, Е.Ю. Философия творческой личности в дневниках М. М. Пришвина в контексте идей А. А. Мейера / Е.Ю. Константинова // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – 2008. – № 1. – М. : Изд-во МГОУ. – 118 с. – С. 103-107.

138. Копытов, О.Н. Модус публицистического текста / О.Н. Копытов. // Политическая лингвистика / гл. ред. А.П. Чудинов; ГОУ ВПО «Урал. гос. пед ун-т». – Екатеринбург, 2011. – Вып. 1(35). – 267 с. – С. 224-231.
139. Кораблев, А.А. Поэтика словесного творчества : Системология целостности : Монография / А.А. Кораблев. – Донецк : ДонНУ, 2001. – 224 с.
140. Кораблев, А.А. Речь языка / А.А. Кораблев // Русская поэтическая речь-2016 : в 2 т. / сост. В. Кальпиди, Д. Кузьмин, М. Волкова. – Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2016. – Т. 2 : Аналитика : тестирование вслепую. – С. 6-37.
141. Корман, Б.О. Изучение текста художественного произведения: уч. пособ. / Б.О. Корман; отв.ред М.Н. Зубков – М. : Изд-во «Просвещение», 1972. – 110 с.
142. Корман, Б.О. Принципы анализа художественного произведения и построение единой системы литературоведческих понятий / Б.О. Корман // Избранные труды по теории и истории литературы / Б.О. Корман; предисл. и сост. В.И. Чулкова. – Ижевск : изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с. – С. 215-234.
143. Кормилов, С.И. О соотношении «литературных рядов» (опыт обоснования понятия) / С.И. Кормилов // Известия АН. Серия лит. и языка. – 2001, июль-август. – Т. 60, № 4. – С. 3-12.
144. Короткова, О.В. Стратегии речевого поведения в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского : диссертация ... канд. филол. наук : 10.01.10. / О.В. Короткова; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 2000. – 181 с.
145. Кострова, Е.А. Я и Другой в философии диалога : проблема взаимообусловленности и автономии : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01. / Е.А. Кострова; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 2012. – 23 с.
146. Криволапова, Е.М. Жанр дневника в наследии писателей круга В.В. Розанова на рубеже XIX-XX веков : автореф. дис. ...док. филол. наук : 10.01.01. / Е.М. Криволапова; Институт научной информации по общественным наукам РАН. – М., 2013. – 49 с.
147. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева // М.М. Бахтин: Pro et Contra: Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и

- мировой гуманистической мысли : антология / сост. К.Г. Исупов. – СПб. : РХГИ, 2001. – Т. 1. – С. 427-457.
148. Кузнецова, О.В. Творчество В. В. Розанова 1910-х годов : книги «Уединенное» и «Апокалипсис нашего времени» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / О.В. Кузнецова; Саратовский гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 2007. – 19 с.
149. Кузьмин, М.А. Дневник 1908-1915 годов / М.А. Кузьмин; подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 864 с.
150. Куликов, В.Б. Религиозно-философская концепция человека (критика антропологии М. Бубера) / В.Б. Куликов // Историко-философские исследования : Кризис современного буржуазного человековедения : сб. науч. трудов. / отв. ред. К.Н. Любутич. – Свердловск : Изд-во УрГУ, 1983. – 145 с. – С. 73-88.
151. Кьеркегор, С. Или – или : Фрагмент из жизни : в 2 ч. / С. Кьеркегор; пер. с дат., вступ. ст., коммент., примеч. Н. Исаевой, С. Исаева. – СПб. : Изд-во РХГА «Амфора», 2011. – 823 с.
152. Кьеркегор, С. Наслаждение и долг / С. Кьеркегор; пер с дат. П. Ганзена. – 3-е изд. – К. : AirLand, 1994. – 504 с.
153. Левинас, Э. Избранное : Трудная свобода / Э. Левинас; пер. с фр., под ред. С.Я. Левита. – М. : РОССПЭН, 2004. – 752 с.
154. Левинас, Э. Гуманизм другого человека // Время и другой : Гуманизм другого человека / Э. Левинас; пер. с фр. А.В. Парибка. – СПб. : Высшая религиозно-философская школа, 1998. – С. 123-245.
155. Лексикон неклассики : художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – 607 с.
156. Лифинцева, Т.П. Философия диалога Мартина Бубера / Т.П. Лифинцева. – М. : ИФРАН, 1999. – 133 с.
157. Лихачев, Д.С. Достоевский в поисках реального и достоверного / Д.С. Лихачев // Избранные работы : в 3 т. – Т. 3 : Человек в литературе

- Древней Руси. Монография о Слове о Полку Игореве. Литература – реальность – литература. О садах / Д.С. Лихачев – Л. : Худож. лит., 1987. – 520 с. – С. 257-271.
158. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – 2-е изд., испр. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.
159. Лотман, Ю.М. Автокоммуникация : «Я» и «Другой» как адресаты (о двух моделях коммуникации в системе культуры) / Ю.М. Лотман // Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. – С. 159-165.
160. Малахов, В.А. Уязвимость любви / В.А. Малахов. – К. : Дух і літера, 2005. – 560 с.
161. Мамардашвили, М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности / М.К. Мамардашвили // Классический и неклассический идеалы рациональности / М.К. Мамардашвили; под ред. В.В. Калиниченко. – М. : Изд-во «Азбука», 2010. – 288 с. – С. 9-122.
162. Ман, П. де Слепота и прозрение / П. де Ман. – СПб. : ИЦ «Гуманитарная академия», 2002. – 256 с.
163. Мандельштам, О. Путешествие в Армению / О. Мандельштам // Собр. соч. : в 4 т. / О. Мандельштам. – М. : Арт-бизнес-центр, 1994. – Т. 3. : Стихи и проза 1930-1937. – 527 с. – С. 179-212.
164. Маркович, В.М. К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика» / В.М. Маркович // Классика и современность / под ред. П.А. Николаева, В.Е. Хализева. – М. : МГУ, 1991. – С. 53-67.
165. Матюшкин, А.В. Проблема авторства в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского 1873 г. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / А.В. Матюшкин; Петрозаводский гос. ун-т. – Петрозаводск, 1998. – 21 с.
166. Махлин, В.Л. Комментарии к работе «Автор и герой в эстетической деятельности» / В.Л. Махлин // Собрание сочинений: в 7 т. – Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов / М.М. Бахтин; под ред. С.Г. Бочарова, Н.И. Николаева. – М. : Изд-во Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – 957 с. – С. 429-706.

167. Махлин, В.Л. Я и Другой: к истории диалогического принципа в философии XX в. / В.Л. Махлин. – М. : Лабиринт, 1997. – 253 с.
168. Махлин, В.Л. Незаслуженный собеседник (II) (Опыт исторической ориентации) / В.Л. Махлин // Бахтинский сборник / отв. ред. и сост. В.Л. Махлин. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – Вып. 5. – С. 315-338.
169. Медведева-Гнатко, В.В. «Автор» М. М. Бахтина и пути исследования русской рефлексивной прозы начала XX века / В.В. Медведева-Гнатко // Филологические исследования : проблемы бахтинологии – 3 : сб. науч. раб. – Вып. 9. – Донецк : Юго-Восток; ЛТД, 2007. – 520 с. – С. 266–280.
170. Медведева-Гнатко, В.В. Автор и читатель в состоянии рефлексии / В.В. Медведева-Гнатко // Литературное произведение : Слово и бытие : сб. науч. трудов к шестидесятилетию М. М. Гиршмана – Донецк : ДОНГУ, 1997. – С. 157–173.
171. Медведева-Гнатко, В.В. Стилеобразующая роль авторской рефлексии в исповедальной прозе В. В. Розанова («Опавшие листья») / В.В. Медведева-Гнатко // Литературоведческий сборник. – Вып.3. – Донецк : ДонНУ, 2000. – 260 с. – С. 233 –243.
172. Местергази, Е.Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века) : автореф. дис. ...док. филол. наук : 10.01.08. / Е.Г. Местергази; ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. – М., 2008. – 50 с.
173. Местергази, Е.Г. Литература нон-фикшн / non-fiction : экспериментальная энциклопедия : русская версия / Е.Г. Местергази. – М. : Совпадение, 2007. – 327 с.
174. Местергази, Е.Г. О термине «документальная литература» / Е.Г. Местергази // Вестник ТГУ. –2007. – Вып. 11(55). – С. 174-177.
175. Миловидов, В.А. Бахтинская теория высказывания в современном контексте (от текста к дискурсу) / В.А. Миловидов // Дискурс : коммуникативные стратегии культуры и образования. – 2003. – № 11. – С. 92-100.

176. Михайлов, А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII – XIX веков / А.В. Михайлов // Классика и современность / под ред. П.А. Николаева, В.Е. Хализева. – М. : МГУ, 1991. – С. 149-164.
177. Михеев, М.Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX – XX) / М.Ю. Михеев. – М. : Водолей Publishers, 2007. – 264 с.
178. Монтень, М. де Опыты : избранные главы / М. де Монтень; пер. с франц. Г. К. Косикова, примеч. Н. С. Мавлевич. – М. : Правда, 1991. – 656 с.
179. Мосс, М. Опыт о даре / М. Мосс // Общества, обмен, личность : труды по социальной антропологии / М. Мосс; сост., пер. с фр., предисловие, вступит. статья, коммент. А.Б. Гофмана – М. : КДУ, 2011. – С. 134-286.
180. Мосс, М. Очерк о природе и функции жертвоприношения / М. Мосс // Социальные функции священного : избранные работы / М. Мосс, пер. с фр., под общ. ред. И.В. Утехина – СПб. : Евразия, 2000. – С. 10-103.
181. Мочульский, К.В. «Дневник писателя» (1876-1877) / К.В. Мочульский // Достоевский : Жизнь и творчество : монография / К.В. Мочульский – М., Барлин : Директ-Медиа, 2017. – 748 с. – С. 586-621.
182. Муравьев, В.С. Документальная литература / В.С. Муравьев // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 751 с. – С. 98.
183. Найман, Е.А. От осмысления к чтению и письму / Е.А. Найман, В.А. Суровцев // Интенциональность и текстуальность : Философская мысль Франции XX века. – Томск : Изд-во «Водолей», 1998. – 320 с. – С. 6-13.
184. Николукин, А.Н. Розанов / А.Н. Николукин. – М. : Мол. гвардия, 2001. – 511 с. – Серия «Жизнь замечательных людей».
185. Никонова, Е.В. Персональная структура текста как аспект публицистического дискурса / Е.В. Никонова // Вестник МГЛУ : Язык в мире дискурсов. Серия Языкознание. – М. : ИПК МГЛУ «Рема», 2009. – № 560. – С. 179-189.
186. Олеша, Ю.К. Книга прощания / Ю.К. Олеша. – М. : Прозаик, 2015. – 494 с.

187. Ольховская, Ю.И. Жанровые процессы в прозе М. М. Пришвина : от миниатюры к контекстовым лирическим формам : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Ю.И. Ольховская; Омский гос. пед. ун-т им. М. Горького. – Омск, 2006. – 24 с.
188. Орлицкий, Ю.Б. Большие претензии малого жанра (по итогам первого Тургеневского фестиваля малой прозы) / Ю.Б. Орлицкий // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 38. – С. 75-288.
189. Орлов, Д.У. Лицо и феномен : опыт фашиализации вещей / Д.У. Орлов // Эмманюэль Левинас : путь к Другому : сб. статей и пер., посв. 100-летию со дня рождения Э. Левинаса / редкол. Н.В. Голик, И.Н. Зайцев, О.К. Кошмила и др. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2006. – 239 с. – С. 77-93.
190. Оскоцкий, В.Д. Дневник как правда / В.Д. Оскоцкий // Вопросы литературы. – 1993. – Вып. V. – С. 3-58.
191. Палиевский, П.В. Документ в современной литературе / П.В. Палиевский // Литература и теория / П.В. Палиевский. – М. : Сов. Россия, 1979 – 288 с. – С. 128-174.
192. Перлина, Н.К. Михаил Бахтин и Мартин Бубер : проблемы диалогового мышления / Н.К. Перлина // М. М. Бахтин и философская культура XX века (проблемы бахтинологии) : сб. науч. статей. – СПб. : РГПУ, 1991. – С. 136-152.
193. Першина, К.В. Эстетические возможности в публицистическом творчестве Ф. М. Достоевского / К.В. Першина // Вестник Донецкого национального университета. Серия Д : филология и психология. – 2019. – № 3. – С. 68-76.
194. Платонов, А.П. «Неодетая весна» М. Пришвина [Электронный ресурс] / А.П. Платонов // Собрание сочинений : в 8 т. – Т. 8. : Фабрика литературы. – М. : Время, 2011. – 720 с. – Режим доступа : <https://ruslit.traumlibrary.net/book/platonov-ss08-08/platonov-ss08-8.html#s001063>
195. Поддубная, Р.Н. «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя и «Дневник писателя» Достоевского (жанровый аспект) / Р.Н. Поддубная // Достоевский и мировая культура : альманах № 6 / под ред. К.А. Степаняна. – СПб. : Акрополь, 1996. – 232 с. – С. 98-109.

196. Подоксенов, А.М. Философско-мировоззренческий дискурс и культурный контекст творчества М. М. Пришвина : диссертация ... док. филос. наук : 24.00.01 / Подоксенов А.М.; ГОУВПО "Белгородский государственный университет" – Белгород, 2009. – 365 с.
197. Полюшина, В.Г. Художественно-философская трилогия В. В. Розанова («Уединенное», «Опавшие листья»): образ автора и жанр : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / В.Г. Полюшина; Волгоградский гос.ун-т. – Волгоград, 2005. – 28 с.
198. Померанц, Г. Встречи с Бубером / Г. Померанц // Два образа веры / М. Бубер; сост. П.С. Гуревич, С.Я. Левит. – М. : ООО «Издательство АСТ», 1999. – 592 с. – С. 5-24.
199. Пришвин, М.М. Глаза земли / М.М. Пришвин // Собрание сочинений : в 8 т. – Т. 7. : Натаска Ромки. Глаза земли / М.М. Пришвин; подг. текста и коммент. В.В. Круглеевской, А.А. Макарова. – М. : Худож. лит, 1984. – 479 с. – С. 86-460.
200. Пришвин, М.М. Дневники 1920-1922 / М.М. Пришвин. – 2-е изд., испр. – М.: Росток, 2016. – 494 с.
201. Пришвин, М.М. Кашеева цепь / М.М. Пришвин // Собрание сочинений : в 8 т. – Т. 2. : Кашеева цепь. Мирская чаша. Произведения 1914-1923 годов / М.М. Пришвин; подг. текста В.Н. Чувакова, Л.П. Платоновой. – М. : Худож. лит, 1982. – 679 с. – С. 5-484.
202. Пришвин, М.М. Мирская чаша / М.М. Пришвин // Собрание сочинений : в 8 т. – Т. 2. : Кашеева цепь. Мирская чаша. Произведения 1914-1923 годов / М.М. Пришвин; подг. текста В.Н. Чувакова, Л.П. Платоновой. – М. : Худож. лит, 1982. – 679 с. – С. 484-558.
203. Пришвин, М.М. Михаил Пришвин : О творческом поведении / М.М. Пришвин; сост сб., подг. текста, вступ. ст., примеч. Ф.И. Сетина. – М. : Изд-во «Советская Россия», 1969. – 161 с.
204. Пришвин, М.М. Незабудки / М.М. Пришвин // Весна света : сборник произв. / М.М. Пришвин – М. : Жизнь и мысль, 2001. – С. 319-568.

205. Пришвин, М.М. Собрание сочинений : в 8 т. – Т. 8 : Дневники 1905–1954 / М. М. Пришвин; сост., подг. текста и коммент. Т.Н. Бедняковой, Я.З. Гришиной, Л.А. Рязановой. – М. : Худож. лит., 1986. – 759 с.
206. Прохоров, Г. С. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского : вопросы композиции / Г.С. Прохоров. – Коломна: Моск. гос. обл. социально-гуманитарный ин-т, 2013. – 100 с.
207. Прохоров, Г.С. Что такое художественная публицистика / Г.С. Прохоров // Новый филологический вестник. – 2012. – № 3 (22). – С. 44-52.
208. Пумпянский, Л.В. Достоевский и античность / Л.В. Пумпянский // Классическая традиция : собрание трудов по истории русской литературы / Л.В. Пумпянский; отв. ред. А.П. Чудаков, сост. Е.М. Иссерлин, Н.И. Николаев, вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.И. Николаева. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 506-530.
209. Пумпянский, Л. В. Классическая традиция : собрание трудов по истории русской литературы / Л. В. Пумпянский. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 770 с.
210. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений : в 17 т. / А.С. Пушкин; редкол. М. Горький, Д.Д. Благой, С.М. Бонди и др. – М. : Воскресенье, 1995. – Т. 3, кн. 1. : Стихотворения 1826-1836 гг.; Сказки. – 635 с.
211. Радзиевская, Т.В. Некоторые наблюдения над функционально-семантическими и стилистическими особенностями дневников / Т.В. Радзиевская // Стил. – Белград, 2004. – № 3. – С. 221-233.
212. Розанов, В.В. О писателях и писательстве / В.В. Розанов // Сочинения / В.В. Розанов; сост., подг. текста и коммент. А.Л. Налепина и Т.В. Померанской. – М. : Сов. Россия, 1990. – 592 с. – С. 231-248.
213. Розанов, В.В. Опавшие листья / В.В. Розанов. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2004 – 383 с.
214. Розанов, В.В. Уединенное / В.В. Розанов // Сочинения / В.В. Розанов; сост., подг. текста и коммент А.Л. Налепина и Т.В. Померанской. – М. : Сов. Россия, 1990. – 592 с. – С. 26-102.

215. Розанов, В.В. Чем нам дорог Достоевский? (к 30-летию со дня его кончины) / В.В. Розанов // Полн. собр. соч. : в 35 т. – Серия «Литература и искусство» : в 7 т. – Т. 4. : О писательстве и писателях. Статьи 1908-1911 гг. / В.В. Розанов; под ред. А.Н. Николукина. – СПб.: Росток, 2016. – С. 724-730.
216. Розенцвейг, Ф. Новое мышление / Ф. Розенцвейг // Я и Другой : истоки философии «диалога» XX века : материалы к спецкурсу / В.Л. Махлин. – СПб., 1995.
217. Розеншток-Хюсси, О. Речь и действительность / О. Розеншток-Хюсси. – М. : Лабиринт, 2008. – 272 с.
218. Рудзиевская, С.В. Искусство безыскусности [Электронный ресурс] / С.В. Рудзиевская // Литература. – 2001. – № 26. – Режим доступа : <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200102606>
219. Рудзиевская, С.В. Дневник писателя в контексте культуры XX века / С.В. Рудзиевская // Филологические науки. – 2002. – № 2. – С. 12-19.
220. Рымарь, Н.Т. Слово как граница архитектурной формы / Н.Т. Рымарь // Донецкая филологическая школа : итоги и перспективы : Литературоведческий сборник. – 2006. – Вып. 28. – С. 65-80.
221. Савкина, И.Л. «Пишу себя...» : автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века / И.Л. Савкина. – Tampere : University of Tampere, 2001. – 360 с.
222. Свенцицкая, Э.М. Своеобразие художественности малой прозы Ф. М. Достоевского (на материале рассказа «Бобок» и повести «Кроткая») / Э.М. Свенцицкая // Литературоведческий сборник. – Донецк : ДонНУ, 2013. – Вып. 51-52. – С. 121-134.
223. Синявский, А.Д. «Опавшие листья» В. В. Розанова / А.Д. Синявский. – Париж : Синтаксис, 1982. – 340 с.
224. Синявский, А.Д. С носовым платком в Царствие Небесное / А.Д. Синявский // В.В. Розанов : Pro et contra : Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей : антология / сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Фатеев. – Книга II. – СПб: РХГИ, 1995. – С. 444-478.

225. Смылова, О.Н. «Дневник писателя» в системе творчества Ф. М. Достоевского : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / О.Н. Смылова. – М., 2000. – 32 с.
226. Страхов, Н.Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском / Н.Н. Страхов // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 14. т. – Т. 1. : Биография, письма и заметки из записной книжки / под ред. А.Г. Достоевской – СПб., 1882-1883.
227. Стюфляева, М.И. Образные ресурсы публицистики / М.И. Стюфляева. – М. : Мысль, 1982. – 176 с.
228. Сукач, В.Г. Василий Васильевич Розанов : Биографический очерк. Библиография / В.Г. Сукач – М. : Прогресс-Плеяда, 2008. – 224 с.
229. Тмарченко, Н.Д. Было ли отношение Бахтина к смеху антихристианским / Н.Д. Тмарченко // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 2001. – № 4 (37). – С. 92-100.
230. Тмарченко, Н.Д. Поэтика Бахтина : уроки «бахтинологии» / Н.Д. Тмарченко // Известия РАН. Серия «Литература и язык». – 1996. – № 1. – С. 3-16.
231. Тарасов, Б. Блез Паскаль / Б. Тарасов. – М. : Молодая гвардия, 1979. – 334 с.
232. Тарасова, Н.А. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского (1876-1877) : критика текста : монография / Н.А. Тарасова; предисл. И. Волгин. – М. : Квадрига; МБА, 2011. – 392 с.
233. Тихомиров, Б.Н. Достоевский и трактат Э. Сведенборга «о небесах, о мире духов и об аде» / Б.Н. Тихомиров // Неизвестный Достоевский. – 2016. – вып. 3. – С. 92-127.
234. Токарева, Г.А. Мифологическое и сказочное в художественном мире М. М. Пришвина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / Г.А. Токарева. – М., 1999. – 27 с.
235. Триалог : Живая эстетика и современная философия искусства : монография / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.Д. Иванов, В.В. Иванов. – М. : Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с.

236. Троцкий, И. Проблемы языка в Античной науке / И. Троцкий // Античные теории языка и стиля : антология текстов. – СПб. : Алетейя, 1996. – С. 9-32.
237. Троцкий, Л.Д. Мистицизм и канонизация Розанова / Л.Д. Троцкий // В.В. Розанов : Pro et contra : Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей : антология / сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Фатеев. – Книга II. – СПб: РХГИ, 1995. – С. 318-321.
238. Туниманов, В.А. Комментарии / В.А. Туниманов// Собрание сочинений : в 15 т. – Т. 14. : Дневник писателя. 1877-1880. Август 1881 / Ф.М. Достоевский; под ред. Н.Ф. Буданова, В.А. Туниманова. – СПб. : Наука, 1995. – С. 517-549.
239. Тынянов, Ю.Н. Литературный факт / Ю.Н. Тынянов // Литературная эволюция : избранные труды / Ю.Н. Тынянов; сост., вступ. статья, коммент. В.И. Новиков. – М. : Аграф, 2002. – 496 с. – С. 167-189.
240. Тэрнер, В. Ритуальный процесс : Структура и антиструктура / В. Тэрнер // Символ и ритуал. / В. Тэрнер; сост и авт предисл. В.А. Бейлис, отв. ред. Е.М. Мелетинский. – М. : гл. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1983. – С. 138-277.
241. Ухтомский, А.А. Учение о доминанте / А.А. Ухтомский. – М. : Изд-во Юрайт, 2017. – 310 с. – Серия «Антология мысли».
242. Ухтомский, А.А. Доминанта : статьи разных лет / А.А. Ухтомский. – СПб. : Питер, 2002. – 448 с.
243. Ухтомский, А.А. Заслуженный собеседник : Этика. Религия. Наука / А.А. Ухтомский. – Рыбинск : Рыбинское подворье, 1997. – 576 с.
244. Ухтомский, А.А. О хронотопе / А.А. Ухтомский // Доминанта : сб. работ / А.А. Ухтомский. – СПб. : Питер, 2019. – 512 с. – С. 67-71.
245. Фатеев, В.А. В. В. Розанов : Жизнь. Творчество. Личность / В.А. Фатеев. – Л., 1991. – 368 с.
246. Фаулз, Дж. Мои воспоминания о Кафке [Электронный ресурс] / Дж. Фаулз // Кротовые норы / Дж. Фаулз. – М. : АСТ, 2004. – 704 с. – Режим доступа : http://loveread.ec/view_global.php?id=16216.

247. Фитцджеральд, Дж. Достоевский и постмодернизм: «человек из подполья» как деконструктивист / Дж. Фитцджеральд // Достоевский и мировая культура : альманах. – 2001. – № 1.
248. Федякин, С.Р. Художественная проза Василия Розанова : Жанровые особенности / С.Р. Федякин. – М. : Лит. ин-т. им. А.М. Горького, 2014. – 103 с.
249. Фокин, П.Е. Соотношение факта и образа в характеристике жанра (на материале «Дневника писателя» 1876-1877 гг. Ф. М. Достоевского) / П.Е. Фокин // Сюжет и фабула в структуре жанра. – Калининград : Изд-во КГУ, 1990. – 111 с. – С. 58-59.
250. Фридендер, Г.М. «Свое» и «чужое» в произведениях Достоевского : Святочный рассказ «Мальчик у Христа на елке» / Г.М. Фридендер // Реализм Достоевского / Г.М. Фридендер; под ред. Б.С. Мейлаха. – М., Л. : Наука, 1964. – 404 с. – С. 277-309.
251. Хирш, М. Что такое постпамять [Электронный ресурс] / М. Хирш; пер. К. Харлановой. – Режим доступа : <https://urokiistorii.ru/article/53287>
252. Ходасевич, В.Ф. Камер-фурьерский журнал / В.Ф. Ходасевич. – М. : Эллис Лак, 2000. – 499 с.
253. Холквист, М. Услышанная неслышимость: Бахтин и Деррида / М. Холквист // Бахтинский сборник / отв. ред. и сост. В.Л. Махлин. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – Вып. 5. – С. 88–109.
254. Худенко, Е.А. Концепция «творческого поведения» в художественной системе М. М. Пришвина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / Худенко Е.А. – Самара, 1997. – 17 с.
255. Чуковский, К.И. Дневник : в 3 т. / К.И. Чуковский. – М. : Прозаик, 2012. – 1888 с.
256. Чуковский, К.И. Открытое письмо Розанову / К.И. Чуковский // В.В. Розанов : Pro et contra : Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей : Антология / сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Фатеев. – Книга II. – СПб. : РХГИ, 1995. – С. 126-134.

257. Чулюкина, М.Г. Дневник как жанр публицистики : предметно-функциональные особенности : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.10 / М.Г. Чулюкина; ГОУ «Казанский государственный университет им. Ульянова-Ленина» – Казань, 2009. – 22 с.
258. Шаулов, С.С. Строение и функции «журналистского нарратива» у Достоевского / С.С. Шаулов // Достоевский и журнализм / под ред. В.Н. Захарова, К.А. Степаняна, Б.Н. Тихомирова – СПб. : ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2013. – 380 с. – С. 170-179.
259. Шеллинг, В.Ф.Й. Философия искусства / В.Ф.Й. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
260. Шестов, Л.И. Мартин Бубер / Л.И. Шестов // Два образа веры / М. Бубер; сост. П.С. Гуревич, С.Я. Левит. – М. : ООО «Издательство АСТ», 1999. – 592 с. – С. 541-553.
261. Шкловский, В.Б. В. Розанов / В.Б. Шкловский // В.В. Розанов : Pro et contra : Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей : антология / сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Фатеев. – Книга II. – СПб. : РХГИ, 1995. – С. 321-342.
262. Шкловский, В.Б. Искусство как прием / В.Б. Шкловский // Гамбургский счет : статьи – воспоминания – эссе (1914-1933) / В.Б. Шкловский; сост. А.Ю. Галушкина, А.П. Чудакова – М. : Советский писатель, 1990. – С. 58-74.
263. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.
264. Шолем, Г. Основные течения в еврейской мистике / Г. Шолем; пер. Н. Бартман, Н. Заболотная. – М. : Мосты культуры, 2017. – 512 с.
265. Щелкунова, Е.С. Публицистический текст в системе массовой коммуникации : Специфика и функционирование : учеб. пособ. / Е.С. Щелкунова; Воронежский гос. ун-т. – Воронеж : Родная речь, 2004. – 194 с.

266. Щурова, В.В. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского : типология, жанр, антропология : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. / Щурова В.В.; ВГУ. – Воронеж, 2005. – 24 с.
267. Эбнер, Ф. Слово и духовная реальность / Ф. Эбнер // От Я к Другому : сборник переводов по проблемам интересубъективности, коммуникации, диалога / сост., общ. ред. Т.В. Щитцовой. – Минск : Менск, 1997. – 275 с.
268. Эко, У. Роль читателя : исследования по семиотике текста / У. Эко; пер с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – СПб. : Симпозиум, 2007. – 502 с.
269. Эпштейн, М. Скрипторика : Введение в антропологию и персонологию письма [Электронный ресурс] / М. Эпштейн // Новое литературное обозрение. – 2015. – № 131. – Режим доступа : <https://magazines.gorky.media/nlo/2015/1/skriptorika.html>.
270. Эпштейн, М.Н. Знак пробела : О будущем гуманитарных наук / М.Н. Эпштейн. – М. : НЛЮ, 2004. – 864 с. – С. 52-66.
271. Эпштейн, М.Н. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени) / М.Н. Эпштейн // Парадоксы новизны : О литературном развитии XIX-XX веков / М.Н. Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 426 с. – С. 334-381.
272. Юдін, А.О. Поняття естетичного обов'язку в естетиці Бахтіна / А.О. Юдін // Онтологія і поезика : теоретическіе і аналітическіе аспекти : к 75-літтю М.М. Гіршмана : колект. монографія / ДонНУ; редкол. : А.А. Кораблев, О.А. Кравченко, Л.П. Квашина і др.; отв. ред. А.А. Кораблев. – Донецк : ДонНУ, 2012. – 269 с.
273. Яковлева, Н. «Человеческий документ : история одного понятия» [Электронный ресурс] / Н. Яковлева. – Хельсинки : Helsinki University Print, 2012. – 208 с. – Режим доступа : <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/36468/chelovec.pdf?sequence=1>
274. Ямпольская, А.В. Творческая эволюция Эмманюэля Левинаса / А.В. Ямпольская // Эмманюэль Левинас : путь к Другому : сб. статей и пер., посв. 100-летию со дня рождения Э. Левинаса / редкол. Н.В. Голик,

И.Н. Зайцев, О.К. Кошмила и др. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2006. – 239 с. – С. 7-22.

275. Ямпольская, А.В. Эмманюэль Левинас : философия и биография / А.В. Ямпольская. – К. : Дух і літера, 2011. – 376 с.