

Т. А. Касаткина

## К ВОПРОСУ О ПОЛИФОНИИ БАХТИНА И ПОЛИФОНИИ ДОСТОЕВСКОГО

Искусство отличается от всех смежных видов человеческой деятельности прежде всего и безусловнее всего по своей функции — передавать опыт в ситуации, когда реальный опыт отсутствует. Оно сообщает воспринимающим не знания о чем-либо, но именно *опыт* во всей конкретности чувственного восприятия и переживания. Оно не рассказывает нам о чем-то, но позволяет встретиться с этим чем-то, получить от него *впечатление, ощутить* его — в его отсутствие. Иными словами, искусство позволяет пережить чужой опыт как свой. Искусство каким-то образом включает наши эмоции, которые соответствовали бы тем или иным событиям бытия, при том что никаких событий в реальности с нами не происходит. Или даже — когда в реальности с нами происходят совсем другие события. Оно вызывает наши реакции на *отсутствующий раздражитель*.<sup>1</sup>

Именно в этом состояла суть претензии, которую предъявил искусству, точнее музыке, в «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстой устами своего героя: «Что такое музыка? — восклицает Позднышев. — Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, — вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а **раздражающим** душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня **забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу.** Я объясняю это тем, что музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося.

Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душою и вместе с ним переносюсь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю. <...> ...только раздражение, а того, что надо делать

---

<sup>1</sup> Или, вернее было бы сказать, на *удаленный* и *очень удаленный* раздражитель — тот, который участвовал в передаваемом нам опыте и который, возможно, никуда не делся, просто стал в высшей степени неочевиден в искусстве последнего времени, когда искусство заявило претензии на автономию. В пределах автономного искусства этот раздражитель безусловно — отсутствующий. О музыке, не претендующей на автономию, Толстой пишет: «Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла...» (*Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 12 т. М., 1975. Т. 10. С. 235*).

в этом раздражении — нет. <...> На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так, как я прежде думал и жил, а вот как, как будто говорилось мне в душе. Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчета, но сознание этого нового состояния было очень радостно»<sup>2</sup>.

Итак, искусство каким-то образом напрямую подключает нас к тем ощущениям, которые испытал кто-либо в человечестве, реально пережив данное событие бытия. Искусство подключает нас к *совокупному опыту человечества*, ко всему тому, что испытано человечеством, позволяя нам испытать то же в ситуации наименьшего риска и наименьших затрат. И одновременно — формируя в нас готовность и к риску, и к затратам... Искусство во всех своих проявлениях оказывается не чем иным, как *средством связи*. И поскольку очевидное, бросающееся в глаза связующее средство на всем пространстве искусства — это ритм, то музыка оказывается в этом смысле представителем искусства по преимуществу, ибо использует ритм наиболее прямо и непосредственно. Но зато и наиболее затруднен оказывается ее анализ в смысле ответа на вопрос: «Что она делает? И *зачем* она делает то, что она делает?» Ибо музыка является нам как осуществляемая связь, соединительный канал, провод, но то, что она связывает, оказывается за ее пределами. А между тем она совсем не всегда замыкает, как то предполагает герой Толстого, личность слушающего на личность композитора...

Обращаясь к словесному искусству, легче ответить на этот вопрос. Причем, что характерно, обращаясь к прозе, на него ответить легче, чем обращаясь к лирике. Дело в том, что в прозе возможность воспринять опыт в отсутствие опыта очевидно зависит от степени идентификации воспринимающим себя с героем. И тогда писатель должен воспроизвести внутри художественного образа всю цепочку, в которой происходит гармонизация, в которой устанавливаются ритмические связи; должен открыть ее в персонаже — чтобы читатель открыл ее в себе. Можно сказать и иначе: обращаясь к прозе, легче ответить на этот вопрос, чем обращаясь к лирике, потому что проза ближе стоит к изобразительному искусству. Итак, двигаясь от музыки к живописи, мы продвигаемся от средства связи по преимуществу к тому, между чем и чем осуществляется связь.

\*\*\*

Одно из самых известных ныне общих слов филологии и науки о музыке — полифония. Введший его в широкий филологический оборот М. М. Бахтин настаивал на исключительно метафорическом употреблении музыкального термина при анализе литературного произведения. Однако современный исследователь указывает на принципиальную неслучайность заимствования и осмысления термина внутри науки о литературе.

«На самом деле бахтинская концепция полифонии стала вполне закономерным этапом в эволюции идеи музыкального многоголосия, соотно-

<sup>2</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 10. С. 235–236.

симой в европейской культуре с целым комплексом понятий, принадлежащих уже не сфере чистой музыки, но гораздо более широким областям. Этот смысловой, трансмузыкальный элемент, всегда присутствовавший внутри идеи полифонии, но постоянно заслонявшийся технической, специфически музыкальной проблематикой, был как бы пробужден Бахтиным, вызволен им из строго музыковедческого словоупотребления»<sup>3</sup>.

А. Е. Махов отмечает положенную в основу открытой у Достоевского Бахтиным полифонии идею вечности как одновременности, сосуществования в едином пространстве разновременных событий, образов, голосов и говорит о том, что именно эта идея была положена и в основу «изобретения» музыкальной полифонии. Нужно отметить, однако, существенную разницу: у Бахтина речь идет прежде всего именно об одновременности разновременных *голосов*, в то время как анализ Махова обнаруживает, что музыкальная полифония возникает как раз благодаря идее одновременности разновременных *образов*! Она возникает, по Махову, как музыкальная реализация идеи аллегории — самого «живописного» литературного трона. Ведь аллегория — образное воплощение отвлеченного понятия и, в этом смысле, образ по преимуществу, ибо образ создается безобразным духом, влияющим в глубины вещества, могущие его отразить, могущие превратить идею в эйдос. Об этом рассказывает миф о Нарциссе в его эзотерическом прочтении.

Однако исследователь, кажется, не совсем это имеет в виду. В работе Махова, в цитатах, которые он приводит, аллегория скорее выступает в своем первоначальном значении — «говорить иное, не то, что слова буквально обозначают»<sup>4</sup>, что указывает на некую подвижность внутри создаваемого образа, значащего одновременно *то* и *иное*, хотя больше — *иное*, что почти уравнивает аллессию с символом, как это в значительной степени и было в древности. «Альфред Эйнштейн предположил, что в изобретении полифонии важную роль сыграли „религиозные и мистические концепции“»<sup>5</sup>. Эту идею подробно развивает Дж. Уинн, считающий, что полифония «в начале была метафорой, попыткой создать музыкальный эквивалент литературной и теологической технике аллегории»: музыканты «занялись идеей соединения двух или более мелодий из литературной концепции аллегории, осознав, что мистическая одновременность ветхозаветных событий и их новозаветных аналогов в музыке может стать реальной одновременностью»<sup>6</sup>. «Соединение мелодий в одновременном звучании соответствовало соединению образов в едином смысловом пространстве средневековой аллегории: так, ветхозаветная Рахиль не просто обозначала новозаветную Марию: они обе пребывали вместе в смысловой вечности как единое и вместе с тем раздельное — неслитно и неразделимо, если воспользоваться

---

<sup>3</sup> См.: Махов А. Е. Музыка слова: из истории одной фикции // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 119. Интернет-ссылка: <http://www.intrada-books.ru/mahov/vopli.html>.

<sup>4</sup> См.: ἀλληγορέω в: Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. М. 1991 (репринт 5-го издания 1899 г.).

<sup>5</sup> Einstein A. Fictions that have shaped musical history // Essays on music. N. Y., 1956. P. 7.

<sup>6</sup> Winn J. A. Unsuspected eloquence: A history of the relations between poetry and music. New Haven and L., 1981. P. 87–88, 75.

знаменитой формулой Халкидонского вероопределения. Полифоническое музыкальное мышление в самом деле оборачивается здесь формой мышления аллегорического, будучи, как и последнее, направлено на соположение различного в пределах некоей одновременности — будь то одновременность музыкально-звуковая или одновременность смысловая»<sup>7</sup>.

То, о чем здесь идет речь, известно как система ветхозаветных *прообразов*, предвещающих образы в их полноте, явленные в Новом завете. Прообраз — это когда *дообразное*, то, что *во-образится* в Новом завете, входит из-за границ бытия в его пределы той своей частью, которая бытием может быть на этот момент воспринята. И эта часть будет потом узнаваться в Образе. Так, неопалимая купина — прообраз Богоматери — являет нам объятые пламенем вещество, не потребляемое этим пламенем, потому что Господу, чтобы существовать, нет нужды разрушать творение; творение, дающее Господу явиться, не подвергается при этом тлению. Неопалимая купина целиком входит в Образ Богоматери, становясь одним из аспектов этого Образа, но не уничтожается и не разрушается при этом как самостоятельный образ и даже обнаруживает способность оформлять собой Образ («Богоматерь—Неопалимая купина»). Образ здесь складывается из множества аспектов-прообразов, оказываясь, однако, не равным простой их сумме, но при этом — парадоксально равным каждому из них, целиком являясь в каждой своей части.<sup>8</sup> Прообраз и Образ не сосуществуют одновременно и рядоположенно — они существуют в некоей, хотя и очень странной, структурной соподчиненности. Они не просто — и *то*, и *то*, сведенные из разных времен, они словно создают некий тоннель между собою, открывающийся прообразом и ведущий нас к Образу. Музыка и есть этот тоннель, путь трансформации прообраза в Образ. Музыка показывает не одно и другое — а то, как одно становится другим, не переставая быть собой. Как множество становится единством, не переставая быть множеством. И как это единство является в каждом элементе множества. Музыка не дублирует концепцией полифонии концепцию аллегии, но являет ровно то, что в аллегии не явлено. В аллегии дано *что*, в полифонии — *как*.

Удивительно, что в романах Достоевского представлено и это *что*, и это *как*.

Образ у Достоевского принципиально двусоставен, но только несколько иначе, чем описанный выше образ средневековой «аллегии». Там речь идет о движении прообразов к Образу (первообразу), словно «собираемому» из прообразов — в том числе и во временной перспективе. Учитывая, что у этого движения есть еще и учительный, и воспитательный смысл, можно сказать, что человечество как бы научается и приучается видеть свойства, которые нельзя обнаружить в «естественном» мире, открывая их «по частям» в прообразах, для того чтобы обрести возможность воспринять первообраз.

<sup>7</sup> Махов А. Е. Музыка слова: из истории одной фикции. С. 120.

<sup>8</sup> Так, прикладываясь к частичке мощей, мы прикладываемся к святому, вполне и всецело присутствующему в этой частичке и откликающемуся на призыв. И одновременно частичка остается — *частичкой*.

У Достоевского иная перспектива. Он создает образ так, как это становится возможным в мире, где Боговоплощение совершилось, где вечность неустранимо вошла во время, где незыблемый первообраз одновременно скрыт и явлен в глубине всякого мимолетного образа. Причем Достоевский не только так создает образ в своих произведениях — он так видит всю окружающую действительность. Не могу не привести еще раз многократно мной цитированного письма писателя к своему почитателю, заинтересовавшемуся делом Корниловой, двадцатилетней мачехи, выбросившей из окна свою шестилетнюю падчерицу и немедленно отправившейся заявлять на себя в полицию как на убийцу, в то время как девочка встала на ножки и пошла, практически не пострадав. Корнилова была осуждена — и Достоевский настаивает на пересмотре дела, указывая в «Дневнике писателя» на возможный «аффект беременности». Почитатель Достоевского предложил свою помощь, потому что работал в соответствующем департаменте и мог способствовать ходу дела. Он прислал Достоевскому большое письмо, рассказывая о своих действиях и намерениях, и Достоевский, отвечая ему, тоже перечисляет какие-то свои практические шаги и вдруг неожиданно заключает: «В Иерусалиме была купель, Вифезда, но вода в ней тогда лишь становилась целительною, когда ангел сходил с неба и возмущал воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет человека, который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу письма Вашего думаю, что этим человеком у нашей больной хотите быть Вы. Не пропустите же момента, когда возмутится вода. За это наградит Вас Бог, а я буду тоже действовать до конца» (29<sub>2</sub>; 131).

За историей (а вернее — *в глубине истории*) Корниловой, за действиями хлопочущих о ней Достоевского и его молодого почитателя встает евангельская история о расслабленном, ожидающем человека у купели Вифезда, потому что если нет человека, то и приход ангела не принесет исцеления. Для расслабленного не нашлось человека — ему пришлось дожидаться Христа — Бога и Человека в одном Лице. Евангельская история под пером Достоевского словно *продолжается* (не повторяется без изменений и по тому же сценарию, нет!), возобновляясь вновь в каждом времени, и Христос смотрит, сумет ли, захочет ли, наконец, человек справиться без Его непосредственного вмешательства, готов ли он, исполненный сострадания, занять Его место, соработничая с Богом, посылающим ангела возмущать воду.

Достоевский выстраивает в высшей степени динамичный образ, где один и тот же скрытый (раскрывающийся) в глубине первообраз не создает тупой статики «вечного возвращения», повторения бывшего, но возникает как задача и вызов, решение и ответ на которые каждый раз неожиданны и потрясающи как преображение — или как явление первоизданной сущности нашему привыкшему скользить по поверхности взору. Двусоставный образ выполняет две функции: он являет нам сущностный смысл текущих событий, позволяет увидеть вечное во временном, но одновременно он снимает патину с первообразов, явленных нам в евангельской истории, он вынуждает нас столкнуться лицом к лицу с реальностью того,

что утратило для нас резкость и непосредственность восприятия от многочисленных повторений. Он представляет нам первообраз как образ окружающей нас действительности.

Чтобы показать, как работает образ у Достоевского, напомним знаменитую сцену из романа «Братья Карамазовы» (глава «Бесенок»), когда Алеша приходит к Лизе Хохлаковой и она рассказывает ему: «Вот у меня одна книга, я читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял, а потом на суде сказал, что мальчик умер скоро, чрез четыре часа. Эка скоро! Говорит: стонал, все стонал, а тот стоял и на него любовался. Это хорошо!

— Хорошо?

— Хорошо. Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот. Вы любите?

Алеша молчал и смотрел на нее. Бледно-желтое лицо ее вдруг исказилось, глаза загорелись.

— Знаете, я про жидов этого как прочла, то всю ночь так и тряслась в слезах. Воображаю, как ребеночек кричит и стонет (ведь четырехлетние мальчики понимают), а у меня все эта мысль про компот не отстает» (15; 24).

За распятием младенца отчетливо встает распятие Христово, причем Достоевский настойчиво прорисовывает его, используя неправильность и неопределенность разговорного языка. Здесь надо заметить, кстати, что «неряшливости языка», в которых принято обвинять Достоевского, всегда работают в его тексте, то есть всегда функционально нагружены и, следовательно, являются не «неряшливостью языка», а художественным приемом.<sup>9</sup> Слова: «<...> читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене...» — звучат так, словно «жид» распинает мальчика по приговору суда, что, конечно, напоминает нам сразу и о евангельских событиях, и о вечно возобновляющемся в истории обвинении: «Жиды Христа распяли!» При этом слова «какой-то» и «где-то» относят событие в область временной и пространственной неопределенности, как бы выводя его за пределы текущего времени, но одновременно и напоминая постоянный зачин храмовых евангельских чтений: «Во время оно...» «Пальчики обрезал» — во-первых, воспроизводит структуру евангельских Страстей, где мучение и надругательство предшествуют Распятию, а во-вторых, связывает эпизод с романом целиком, где отрезание (капитан Снегирев), укушение (Илюшей Алеше), защемление (Лиза) пальцев становятся знаками мучительства и самомучительства по преимуществу. Четыре часа на кресте (несколько больше, чем в Евангелиях — «с шестого до девятого часа»), «любование» (редеющая толпа перед крестом), «стоны» (крик пе-

<sup>9</sup> На это постоянно указывает Ольга Меерсон. См., например: *Меерсон, Ольга. Четвертый брат или козел отпущения ex machina? // Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: Современное состояние изучения / Под ред. Т. А. Касаткиной. М., 2007. С. 574.*

ред смертью: «Или, или! Лама савахвани!») связывают внутренний и внешний образ неразрывными и, казалось бы, бросающимися в глаза связями. Но в том-то и дело, что связи эти абсолютно не воспринимаются при первом чтении! (А часто и при втором, и при третьем...) Эпизод с ананасным компотом принес Достоевскому славу «антисемита», а его героине — репутацию несовершеннолетней истерички, потому что практически никто из писавших о романе не увидел внутреннего образа распятия мальчика! И это «затмение читателей» тоже входило в задачу писателя.

Нас должна поразить и возмутить дикость и непонятность сцены, прежде чем мы начнем ее *понимать*. Потому что дико и страшно — представлять, что кто-то ест ананасный компот, глядя на распятого им и стонущего ребенка. Но давно перестали вызывать смущение просьбы о сладости житейской перед Распятием. «Кубок жизни», от которого не захочет до 30 лет отрываться Иван, один из центральных концептов «Братьев Карамазовых», — родственник ананасного компота. Но мы все пристрастились к этому кубку — и мы все молим о жизненном благополучии Истекающего кровью на кресте, распиная Его одновременно своими непрерывными прегрешениями. «Жида распяли Христа» однажды, напоминает нашему подсознанию Достоевский, мы распинаем Его ежедневно и ежечасно. Не кто-то распял — «я сама распяла». Этот христианский ответ Лизы вызвал самое большое негодование критиков, писавших о болезненном, расстроенном воображении героини и садизме автора. А ведь здесь буквально повторен ответ христиан в «Страстях по Матфею» Баха: «<...> христианская община („мы“) включается в диалог, происходивший много столетий назад: она откликается на пророческие слова Христа о собственном распятии: „Любимейший Иисус, каким преступлением Ты заслужил такой приговор?“ (№ 3), на вопросы учеников на тайной вечере „Не я ли, Господи?“ сокрушенно отвечает за них: „Это я“ (№ 16)»<sup>10</sup>.

Бах переносит нас на Тайную Вечерю средствами музыки. Достоевский, создавая ритмическую связь образов с первообразом, заставляет нас натолкнуться, налететь с размаху на нечто в современности, против чего у нас нет защитных механизмов привычки, что ранит нас и разрывает нам сердце — и только потом мы осознаем эти раны, как полученные там, при кресте Христовом. И только потом мы осознаем в мучителях, которых возненавидели, — себя. Достоевский соединяет «в едином пространстве» «разновременные» образы — Бах голоса.

Но и полифония в бахтинском смысле сотрудничает в пределах романного мира Достоевского с теми структурами, которые, согласно исследователям, породили саму полифонию. Ибо в каждом «полифоническом» герое Достоевского заключен образ Христов, и добирается герой до Христа в себе именно посредством соединения, совмещения в своем сознании всех голосов, которые звучали, звучат или могут прозвучать, неся ему правду о нем самом.

---

<sup>10</sup> Махов А. Е. Музыка слова: из истории одной фикции. С. 121.