
ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А.И. Калыгин

«БАХТИН. ЕВРОПА. ВЕК ДВАДЦАТЫЙ»

В октябре 2005 года в Кракове в Институте восточнославянской филологии Ягеллонского университета кафедрой русской литературы Средневековья и Нового времени была организована Международная научная конференция «Интеллектуальное наследие М.М.Бахтина и европейские культурные традиции». В работе конференции приняли участие исследователи М.М.Бахтина из Польши, России, Великобритании, Молдавии, Венгрии, Финляндии. По итогам конференции подготовлен и издан сборник статей, в которых отражены доклады некоторых из её участников. Сборник вышел в марте 2006 года под редакцией В.Щукина и получил название «Бахтин. Европа. Век двадцатый»¹. По мысли одного из участников конференции, Н.Д.Тамарченко бахтинские «идеи далеко ещё не освоены, а во многом и просто не поняты – особенно в качестве единой системы» (58), поэтому в материалах конференции, на наш взгляд, получили своё отражение сложность и противоречивое понимание бахтинской мысли. В наших заметках, посвящённых некоторым статьям сборника, мы и попытаемся осветить эти сложности и противоречия.

Сборник открывается статьёй на польском языке Я. Добешевского «Гротескный материализм Михаила Бахтина»². В ней предлагается бахтинское философствование оценивать не в качестве этапа развития «философии диалога», но как своеобразную, оригинальную вариацию «философского материализма». По мнению автора статьи, философская инновация Бахтина заключается в том, что материя в книге «Творчество Франсуа Рабле» предстаёт в качестве «целостного, неразрывного единства космического, общественного (культурного) и чувственного конкретного как целого, не допускающего обособления своих элементов, как силы живой, растущей, рождающей, воскресающей» (18). Поэтому для более адекватного отражения сути всего бахтинского миропонимания термин «гротескный реализм», введённый Бахтиным в книге о Рабле, следует заменить термином «гротескный материализм».

Причиной появления данного предложения, по всей видимости, является то, что автор статьи считает главной работой, трудом, в котором отразилось истинное мировоззрение Бахтина, именно книгу о Рабле. Однако, как быть с другими бахтинскими текстами, например, с книгами о Достоевском? Как здесь не вспомнить о том, что Достоевский не соглашался с оценкой себя (и согласие Бахтина с этой оценкой) в качестве «психолога», но настаивал на том, что он — «реалист»? Может, автор статьи предполагает, что именно стремление Бахтина включить Достоевского в традицию карнавализованной литературы, а значит в литературу, в которой отразилось мировоззрение «гротескного реализма», не позволило последнему заменить «реализм» на «материализм»? Однако очевидно и то, что «реализм» понятие более широкое, чем понятие «матери-

ализм», оно включает в себя последнее в качестве части, и, следовательно, позволяет и Достоевскому быть причастным к «гротескному реализму». В добавление ко всему понятие «гротескный материализм» как бы выталкивает из себя Достоевского, поскольку вряд ли найдётся тот, кто наберётся смелости охарактеризовать идеологию героев произведений Достоевского, да и мировоззрение самого великого русского писателя, в качестве материализма?

Поэтому, на наш взгляд, предложение Я. Добешевского заменить термин «гротескный реализм» на термин «гротескный материализм» не совсем обосновано; оно суживает мировоззренческое поле, на котором разыгрывалась драма бахтинских идей. Если уж и попытаться «исправить» бахтинскую терминологию, то, на наш взгляд, оставляя «гротескный материализм» в качестве термина, характеризующего исключительно философию, изложенную в книге о Рабле, далее, по аналогии с этим попытаться назвать бахтинское мировоззрение, которое предстает перед нами в книгах о Достоевском, «гротескным идеализмом» (разве не «гротескны» идеи героев произведений последнего?), и, наконец, термином «гротескный реализм» охарактеризовать все творчество Бахтина.

Вторая статья сборника имеет название «Диалог и иное. Вариации на тему Бахтина». Её автор, В.Щукин, исходит из предположения, что «кроме диалога, существуют ещё три вида человеческого самоутверждения и выражения экспрессии — молчание, монолог и вопль» (9), и далее даёт «обзор четырёх разновидностей речевой и неречевой экспрессии» (20), при этом привязывая их тому или иному мировоззрению.

Утверждается, что «молчание» — «наиболее адекватное выражение натуроцентрического мироощущения»

(20). Выбор молчания, полагает автор статьи, «означает отказ от поступков самых различных жанров – от доноса до признания в любви» (20), и приходит к выводу о том, что апологет молчания «утрачивает феноменальную сущность, растворяясь в безличном Всё или Оно Природы» (22). Кроме того, особо подчёркивается, что в Средние века молчание «выступила в роли серьёзной альтернативы разгулу площадного слова, диалогической суеты» (21).

Переходя к «диалогу», В.Щукин пишет: «Приверженность диалогической (а следовательно, словесной) форме выражения экспрессии сопутствует антропоцентрической модели мироощущения – её можно было бы назвать Я-и-Ты-сознание» (23). Люди, придерживающиеся диалогической модели мира, «верят в реальную возможность отдельно взятой личности хоть как-нибудь повлиять на ход событий» (21). Однако, пишет автор статьи, «диалог, который ранее был уделом небольших элитарных групп интеллектуалов, ныне стал достоянием массовой и даже низовой культуры» (24). Это позволяет сделать вывод о том, что диалог в большинстве случаев как «беседа ни о чём», то, что «американцы называют small talk» (25), или как «площадное слово», которое «заглушает самый ценный контрагент подлинного диалога человеческую личность» (27), «оказывается типологически близким тишине», а значит, по причине полного отсутствия содержательной стороны, – молчанию. То есть, диалог есть как бы смысловое молчание.

«Монолог» же «порождается теоцентрической моделью мироздания» (27). «Субъект монолога не просто созерцает, но и провозглашает Бога, точнее божественную Истину» (27). Если сторонник молчания «не ощущает потребности назвать своего Бога по имени и вербализовать

его сущность, потому, что его Бог не имеет лица» (27), то «апологет монолога определённо знает своего Бога в лицо и по имени» (28). Но и здесь, по мнению В.Щукина, как и в случае диалога, «в своём стремлении к абсолюту человек монолога немного напоминает любителя молчания».

Наконец, похож на молчание и «воплъ». Эти два выражения души, с одной стороны «не только противоположны друг другу, но и смыкаются друг с другом, ибо и то и другое бессловесно», с другой стороны «молчание может представлять собой особую форму неартикулированного крика души» (30). В.Щукин отмечает, что несмотря на то, что Бахтин «проповедовал социальный панвербализм» и «как человек диалога, Бахтин отдавал предпочтение культуре перед Природой», тем не менее, именно Бахтин «открыл и иные, невербальные формы смеховой экспрессии», к которым можно отнести и вопль как «нечленораздельные возгласы карнавальная толпы» (31). Поэтому вопль суть такой же «бунт против слова», что и молчание, диалог и монолог.

Хотя в конце статьи отмечается, что её автор «решительно отказывается выстраивать какую-либо ценностную иерархию» в «четырёх разновидностях выражения экспрессии», однако из текста определённо можно заключить, что наиболее близко автору именно молчание. Это даёт основание отнести В.Щукина к сторонникам антивербализма, и, следовательно, поскольку бахтинизм суть «эстетика словесного творчества», в определённой мере, — к антибахтинистам.

Автор следующей статьи сборника «Форальное искусство»: теория карнавализации Михаила Бахтина и нидерландская живопись эпохи Возрождения» И.Малей использует понятие «форального искусства», введённого

М.Порембски, «в основу которого положены правила карнавального “мира наизнанку”», и которое «чрезвычайно отчётливо ассоциируется с теорией карнавализации Михаила Бахтина». В качестве примера «форальности» бахтинского мира автор пытается найти «многоуровневую гомологию между... поэтикой “мира наизнанку” Бахтина и образами карнавала у Босха и Брейгеля» (36).

В статье представлен достаточно подробный разбор содержания ряда картин этих средневековых мастеров живописи. Но в этом переводе языка живописи на обычный язык нам не удалось обнаружить главный признак, по которому явление может быть определено в качестве элемента карнавальной культуры. Мы не нашли то, чему должен служить любой карнавал, по Бахтину: вселять в человека веру в свои силы, давать надежду на возможность обновления жизни, быть представителем чаемого Золотого века, указывать на утопический идеал жизни (в его народном понимании). Это объясняется тем, что, с точки зрения автора статьи, основополагающими «чертами поэтики карнавала» являются лишь «отсутствие иерархичности, фамильярность, профанацию какой бы то ни было святости, эксцентричность и амбивалентность» (35).

Так Босх в своих картинах выражает не веру в торжество силы человеческого духа, превращающего ужасных монстров (существующих в средневековом сознании благодаря официальному христианству) в «весёлых страшилищ», смеясь над которыми, по Бахтину, средневековый человек освобождался от страхов, и о чём так много говорится в книге о Рабле, но — «определённую философскую идею странствования среди искушений и грехов человека, у которого не достаёт сил бороться с ними» (40). И тот утопический земной рай,

моделируемый участником карнавального действия, по мнению Малей, предстаёт перед нами в картине «Сад наслаждений» отнюдь не раем, но — своей противоположностью: «сад блаженства — это не настоящий рай, а место разврата с разгульными оргиями» (41).

Впрочем, автор статьи находит у Босха и утопический идеал: с одной стороны, «босховская картина рая ассоциируется с сюрреалистическим миром желаний и тревог, ведущих к безумию», с другой — «она же становится образцовым примером идеальной гармонии» (41). Однако у Бахтина мы нигде не найдём указание на амбивалентность утопического карнавального рая; наоборот, последний лишён какого-то бы ни было отрицательной стороны. И это понятно, поскольку утопия амбивалентной быть не может по определению: в ней наличествует исключительно положительное начало, и именно в этом и заключается её утопичность.

И в изображённом у Босха аде И.Малей находит амбивалентность и пишет: «Преисподняя Босха получает двойной гротескный статус — пиршественный и карнавальный одновременно» (43), «чудовища Босха не ужасают: они лишь нелепы и гротескны, как карнавальные маски», а образы ада «содержат более или менее выразительный элемент страха, побеждённого смехом» (44). И снова ни о конкретном пиршественном аспекте ада, ни об изображении победы человека над страхом ничего в статье не говорится. (В скобках заметим, что если амбивалентность у Бахтина присутствует, то не в карнавальном раю или аду, но в карнавальном действии). Как бы противореча этим выводам, делается резюмирующий вывод о том, что картины Босха следует рассматривать как «фантастику и катастрофический образ мира, погружённого в безумие и

глупость» (44), где «превалирует фантастико-демонический вид гротескного реализма» (52). Но разве такую характеристику можно дать образам бахтинского карнавала?

Только в одном месте, в анализе знаменитой картины Босха «Семь смертных грехов», И.Малей указывает на разницу в понимании «форального искусства» у Бахтина и Босха. У последнего здесь «выразительно проявляется карнавальная тенденция к изобилию и фамильярности, лишенная, однако, того триумфально-весёлого тона, о котором говорит Бахтин, характеризуя пирушки и Рабле» (38), где «такой встрече с миром не присуща радость победителя» (39). О какой же карнавальности произведений Босха может идти речь?

И при обращении к живописи Брейгеля, комментируя картину «Битва Карнавала и Поста», И.Малей отводит карнавалу не главную, но служебную роль: карнавальное «семантическое ядро составляет категория весёлого времени, превращающая Пост в «весёлое страшилище», что позволяет без лишнего страха выйти из пространства карнавальной свободы и войти во временное пространство поста, связанное с разного рода лишениями» (46). Не сродни ли такая оценка карнавала оценке карнавала христианским духовенством? В отличие от Бахтина, который, наоборот, провозглашает карнавал жизнью истинной, а пост — жизнью ложной, страшной, и одновременно временной жизнью человека. Кроме всего прочего Брейгелю, по мнению И.Малея, присуща «машинная трактовка мира и человека» (51), где присутствует «убеждение о величии природы и ничтожестве человека» (51). Все это в корне извращает бахтинскую оценку карнавального человека, в качестве человека сильного, смеющегося, бесстрашного.

Так о какой же карнавальности в бахтинском

смысле и каком «гротескном реализме» может идти речь у Босха и Брейгеля? Поэтому, совершенно безоснователен, на наш взгляд вывод, который делается в конце статьи: «полотна нидерландских мастеров кисти воплощают бахтинскую «идею всеобщего обновления»» (52).

Чрезвычайно интересны, на наш взгляд, работы известных российских теоретиков литературы, сотрудников РГГУ Н.Тамарченко, Д.Магомедовой, И.Есаулова.

Начнём с работы Н.Тамарченко. «Категории самосознания и “родового тела” у Бахтина, Андрея Белого и Фридриха Ницше». В статье идёт речь о том, как понимали проблему взаимоотношения самосознания и тела три мыслителя. Относительно взглядов Бахтина автор статьи исходит из следующей установки: взаимосвязь самосознания и «родового тела» есть «устойчивый комплекс идей, занимающий в “эстетике словесного творчества” едва ли не центральное место» (55).

По мнению исследователя, если в книге о Рабле «родовое тело», частью которого осознают себя участники карнавала, «принадлежит одновременно всем вместе и каждому в отдельности» (59), то и в книгах Бахтина о Достоевском «самосознание героев Достоевского, по Бахтину, также принадлежит каждому в отдельности и одновременно им всем вместе, в отличие от сознания и переживаний, которые у каждого – свои» (59). Кроме того, общим между самосознанием и «родовым телом» является то, что «обе формы, воплощающие эту “родовую” общность, строятся на переходе границ, которые разделяют людей друг с другом и с миром. Иначе говоря, они являются гротескными» (59–60). Исходя из этого, «возникает предположение, что... самосознание исторически приходит на смену “родовому телу” и замещает его в той же

функции — носителя межчеловеческой общности» (59).

Автор статьи следующим образом строит доказательство сходства самосознания героев Достоевского и «народного тела», предстающего перед нами в книге о Рабле.

С одной стороны, известно, отмечает Н.Тамарченко, что новаторство Достоевского как писателя состояло, во-первых, в том, что «автор изображает героев как чистое самосознание», причём «центром же этого самосознания или тем углом зрения, под которым герой видит самого себя, других и окружающий мир, является его идея» (58), во-вторых, — что идея героя, её испытание, и сам герой как идеолог, «проходят решающую проверку в диалогах по так называемым «последним вопросам» (58). С другой стороны, самосознание героев романов, или «внутренний человек, — чистая естественная субъективность — мог быть раскрыт только с помощью образов плута, шута и дурака» (60), то есть с помощью карнавальных образов, являющихся проявлением «народного тела». Наконец, по мнению Бахтина, «гротескный реализм» Рабле переходит в «новый» субъективный гротеск романтиков, и через них — «к реалистическому гротеску Достоевского» (60).

Итак, из этих выводов автора статьи следует, что самосознание как объединяющее начало образов героев Достоевского, и образ «народного тела» у Рабле имеют:

1) одинаковую структуру, сродни структуре образов гротеска, основное свойство которой состоит в том, что элементы образов переходят свои границы, и

2) генетическую связь: «народное тело», и его представитель — «шут, плут, дурак» — послужили прообразом для создания образа романтического героя, который, в свою очередь, есть его самосознание, а через это — прообразом самосознания, уже как

объединяющего начала образов героев Достоевского.

Насколько убедительны эти доводы?

Во-первых, из того, что самосознания героев выполняют одни и те же функции, и функционируют в поле одних и тех же идей в произведениях Достоевского, не следует принадлежность самосознаний «одновременно им всем», иначе мы бы пришли к чему-то похожему на гегелевский Абсолютный Дух, элементами которого выступили бы самосознания героев.

Во-вторых, «плут-шут-дурак» в силу своей внутренней цельности, скорее, служат для построения не полифонического романа Достоевского с его идейной разноголосостью, но романа монологического, где преобладает одна авторская идеология. То же относится и к книге Рабле: это есть типичный монологический роман с явно выраженной одной доминирующей, «народной», карнавальной идеологией, идеологией утопической надежды на будущее всеобщее благоденствие. Монологичен и гротеск, который хотя и является как бы носителем двух идей — идеи старого и идеи нового, но эти идеи не равнозначны: новое идейно побеждает, одерживает верх, полностью доминирует над старым. С другой стороны, очевидно и то, что никакой монологичности в романах Достоевского нет: идеи в них равнозначны и равносильны (как, например, идеи справедливости и прощения).

Из этого следует две возможности: либо относить романы Достоевского к монологическому типу романа, где полноправным властителем является одно самосознание, либо признавать присутствие в карнавальном «народном теле» самостоятельных, а значит, зачастую, противоположных идеологических позиций. Но то и другое не имеет место. Поэтому, на наш взгляд, вряд ли в творческом

наследии Бахтина просматривается связь между идеей «народного тела» и идеей самосознания как определяющего момента в построении образа героев Достоевского.

В статье Д.Магомедовой «Понятие “голоса» и “контрапункта” в эстетике Михаила Бахтина и Андрея Белого» рассматривается генезис, эволюция и связь таких понятий философии Бахтина, как «голос» и «контрапункт» с «другими категориями бахтинской эстетики». Так, термин «голос», отмечает исследовательница, впервые появляется в тексте «Автор и герой в эстетической деятельности» в разделе «Лирический герой и автор». «Голосом» Бахтин называет здесь то, что извне оформляет автора лирики, превращая последнего, отчасти, в героя лирического произведения. Автор не противится такого рода процедуре потому, что этот «голос» есть голос другого, жизненная позиция которого авторитетна для автора. Авторитетность же объясняется тем, что «голосом» в лирике, по мнению Бахтина, является или голос «возможной любящей души», или голос «возможной хоровой поддержки». Далее, Д.Магомедова отмечает, что термин «голос» присутствует и в книгах о Достоевском. Однако и здесь Бахтин не даёт чёткого определения, хотя в набросках ко второму изданию книги такая задача ставится — «Дать развёрнутое определение голоса как воплощённой идейной позиции в мире. Воплощение голоса в теле». В более поздних работах, «голос» у Бахтина синонимичен уже таким понятиям, как «я», «субъект», «самосознание», «точка зрения», «воля».

Переходя к рассмотрению понятий «контрапункт» и «полифония», Д.Магомедова указывает, что если в теории музыки они являются синонимами, то у Бахтина несут различную смысловую нагрузку: «полифония» выступает

в качестве мировоззренческого принципа, в «контрапункте» же заключены структурные принципы этого мировоззрения. Причем, и это особо подчёркивается в статье, термин «контрапункт» Бахтин употребляет только, когда речь идет «о сочетании голосов “в пределах одного разложившегося сознания”» (67). Из этого можно заключить, что термином «полифония» (хотя в статье напрямую об этом не говорится), Бахтин пользуется, когда речь идёт о сочетании голосов, принадлежащих уже разным сознаниям.

Однако заметим, что если «полифония» есть то, структурой чего является, по Д.Магомедовой, «контрапункт», а последний относится к одному разложившемуся сознанию, то и «полифония» также должна относиться к одному (пусть и разложившемуся) сознанию. Этот вывод может быть обоснован ещё и тем, что автор статьи приводит цитату из Бахтина, где говорится о том, что голоса, присутствующие в сознании героя, послужили для Достоевского «тою основою, той почвой, на которой он и водит и другие реальные голоса».

Далее автор статьи находит связь понятия «полифонии» с понятием «хора», где в роли связующего звена выступает не понятие «я», но — «другой». Если в лирике хор — это авторитетный «другой», «другой», любящий автора, то у Достоевского «полифония», по мнению Д.Магомедовой, есть тот же хор, но где в роли другого выступает уже Христос, — «образ «хора» в полифонической романной поэтике замещается образом Христа» (69), — и теперь это «относится Бахтиным не к романной поэтике, а к публицистике и религиозной идеологии Достоевского» (69). Отсюда можно заключить: Христос, а значит, и «полифония» есть как бы лирический «голос», в котором в единое целое сплетена мощь хорового

начала с «любящим» голосом героя. Однако, относя понятие «полифонии» к идеологическим, к религиозным, понятиям, автор статьи, лишает его статуса эстетической формы. Допустимо ли это, ведь о «полифонии» именно как новой форме романа, а так много говорится у Бахтина?

В статье И.Есаулова «Бахтинский “карнавал” и постмодернизм: дивидизация личности во французском литературоведении» утверждается, что в бахтинской идее карнавального человека можно обнаружить истоки французского постмодернизма. В частности, идею Жака Лакана о том, что человек в современном обществе «перестает быть целостным и неделимым, то есть перестает быть индивидом, а становится дивидом — раздробленным на случайно соединённые фрагменты... точкой приложения могущественных социальных и биологических сил» (107). Известно, что дивидизация личности у постмодернистов есть «предельный случай распада личности; как третья и последняя ступень «смерти целостного субъекта: после “смерти Бога” (ещё у Ницше), и “смерти автора” (у Ролана Барта и Мишеля Фуко)» (107). С другой стороны, у этих французских мыслителей «три этапа “смерти субъекта” можно рассматривать... и как три стадии преодоления авторитарности» (107), где при дивидизации происходит «освобождение уже от ядра личности, от лика, как последней константы «логоцентризма»» (108).

Но, указывает И.Есаулов, и в карнавальном мироощущении личность также перестает ощущать себя цельной и становится дивидизованной, шизоидной, расщеплённой личностью. При этом он ссылается на Ю.Кристева, которая пишет: «Если каждый участник карнавала является исполнителем и зрителем одновременно, субъектом и объектом карнавального

действия, в карнавале происходит освобождение от тождественности личности самой себе... то есть речь идёт о специфической весёлой шизоидности» (108).

И.Есаулов отмечает, что «Кристева обращалась при интерпретации карнавала к бахтинскому толкованию Достоевского» (109), однако, возражает автор статьи, карнавализованная форма романов Достоевского «вовсе не свидетельствует о постмодернистской релятивности “любви” и “ненависти”, “веры” и “атеизма”, “целомудрия” и “сладострастия”» (109). Эта «описанная “пограничность” мира Достоевского» является, по мнению И.Есаулова, «отражением бинарной структуры православного сознания, отвергающего “срединную” область Чистилища и, тем самым, резко сближающего сфера греха и святости» (110). Стремясь совместить в термине «карнавал» постмодернистский этический релятивизм и парадоксальные стороны православной души, автор предлагает ««расщепить» понимание карнавала на его шутовскую сторону и сторону юродства, где «шутовство соотносится с inferнальной сферой греха, а юродство как бы “помнит” о своем родстве со святостью» (111). В конце статьи делается вывод: несмотря на то, что «французские постмодернисты весьма проницательно увидели в наследии Бахтина искомое “карнавальное” освобождение», тем не менее они понимали этот процесс «как раз по линии шутовства, закономерно приводящего в итоге к дивидизации человека» (111).

Итак, с точки зрения И.Есаулова, личность, участвующая в карнавале, превращается в шизоидного дивида, то есть в субъекта с болезненно раздробленным сознанием. Поэтому и сам карнавал не может быть цельным явлением и его следует «расщепить» на карнавал шутов и карнавал юродивых. По нашему мнению, тексты Бах-

тина не позволяют сделать ни тот, ни другой выводы...

Анна Скубачевска-Пневская в статье «Карнавализация в теории литературы. Случай деконструкции» пытается дать интерпретацию понятия «карнавализованная литература» через идею деконструкции Жака Дерриды. Автор статьи высказывает мысль, что, описывая теорию литературы «по карнавальным категориям, мы можем в новом свете увидеть как значение деконструктивизма для развития литературных исследований, так и сущность карнавализации вообще» (98).

Что же общего можно найти у карнавала и деконструкции? Анна Скубачевска-Пневская пишет, что Жак Деррида с идеей деконструкции «ставит свой исследовательский проект в оппозицию по отношению к почти всем концепциям, до сих пор существующим в гуманитарных науках» (99), и значит, его «деконструкция подражает “оппозиционному” и “паразитическому” характеру карнавала, который всегда возражал против какой бы то ни было “официальной культуры”, но никогда не располагал ни собственными средствами, ни собственным языком» (99). Однако можно возразить: неужели карнавал лишь паразитирует на теле официальной культуры, и у него нет собственных средств выражения? Разве такие категории, как «смех», «двутелое тело», «пиршественные образы», карнавалом заимствованы, а не являются его собственными средствами выражения?

Далее, обращая внимание на игровой аспект карнавала, автор статьи приводит цитату из работы одного из исследователей деконструктивизма о том, что деконструкция также приводит «к игре языковых фигур, которая “каждый раз оставляет некоторый избыток или неисчерпаемый остаток смысла, и это вызывает отод-

вижение смысла за некоторые пределы”». По нашему же мнению, такого рода смысловую избыточность уместно отнести не к карнавальной игре в литературе, — поскольку эта игра подчинена ряду жёстких правил (таких, как изображение пиршества с его законами застолья, «двутелость», стремление к утопическому раю, и прочее), — но, скорее, к диалогизму, диалогизму как бесконечному диалогу, как к игре в диалог, с его установкой на всё новое вопрос-ответное действие. Никакая теория постмодернизма (а деконструктивизм — теория постмодернизма) не знает карнавальную устремлённость в будущее, пусть и в утопическое будущее. Наконец, разве деконструктивизм стремится обновить мир, как это делает карнавал, или, пусть и в ослабленном виде, карнавализованная литература? Максимум, на что может рассчитывать деконструкция, — это на статус интеллектуальной игры, чистый эстетизм. И, как бы соглашаясь с нашими оценками, автор статьи приводит цитату из Дерриды: «Нет деконструкции без удовольствия, и удовольствия без деконструкции» (101). Неужели только эстетическим измеряется карнавальность, ведь автор книги о Рабле всегда стремился объединить искусство и жизнь?

По-видимому, всё это обусловлено тем, что в карнавале Скубачевска-Пневская видит исключительно «разрушение твёрдых схем, демонстрацию относительности, амбивалентности законных норм», а в карнавализации — «лишь кратковременную приостановку порядка», после которой всё «приходит в норму» (103). Самой же главной функции карнавала, его сверхзадачи, — служить народному возрождению — по отношению к которой всякое стремление к беспорядку выступает лишь в роли средства, автор статьи не видит.

В статье Л.Луцевич «Автор как герой аутентичного дневника» речь идёт об использовании блока бахтинских идей — а именно, идей совпадения/несовпадения автора и героя — в качестве инструмента анализа такого явления языковой действительности, как «интимный дневник». Анализируемым материалом автору статьи служат дневники К.И.Чуковского, М.Башкирцевой, М.Волошина, З.Гиппиус, М.Кузьмина, В.Брюсова, С.Я.Надсона. Рассмотрение дневниковых записей писателей Серебряного века показывает, что «автор в дневнике, как правило, максимально близок к герою дневника. Вместе с тем автор — это и некий другой» (114). Последнее означает, что «“я” автора раздвоено: существует “я” пишущий и “я”, отразившийся в зеркале текста как его герой» (114). Причём, «характер дневника, его содержание, форма, стилистика будут зависеть от того, что доминирует — личный взгляд или взгляд чужими глазами» (114); в последнем случае возникает то, что «можно назвать автобиографическим мифологизмом в документе» (115).

Автор статьи отмечает, что в аутентичных дневниках этих писателей конца XIX начала XX веков, выражаясь бахтинским языком, присутствует «авантюрно-героический тип» смыслового целого и героя и автора дневника, где в основе находятся «три значимых элемента: воля быть индивидуальной личностью; воля быть любимым; воля фабулировать жизнь» (118).

Какие выводы можно сделать из данной статьи? Во-первых, если в статье утверждается, что автор дневника — диарист — «фиксирует в самоперцепции одновременно наличие... “актёра” и “зрителя”, исполнителя и наблюдателя, субъекта и объекта, “чувствительного и холодного”» (116), то, таким образом, в дневнике при-

существуют элементы карнавала, поскольку в последнем также имеет место совпадение актёра и зрителя. Во-вторых, Л.Луцевич пишет, что оформление текстов в дневниках есть «оформление в чужом любящем сознании» (118), а это совпадает, по Бахтину, с процессом создания лирического произведения. И если в дневниках присутствует «жажда любви», то значит, в определённом смысле в них можно найти и «жажду лирики».

В сборнике представлены ещё две англоязычные статьи. В статье «Место ИЛЯЗВа в развитии идей круга Бахтина»³ сотрудник Центра по изучению Бахтина при Шеффилдском университете Крейг Брэндиш пишет «о влиянии научной среды ленинградского Института литературы и языка стран Запада и Востока на развитие идей бахтинского кружка, в особенности тех, что касаются философии языка» («От редактора», с.9). Автор статьи отмечает, что «целый ряд выдающихся идей, разработанных членами круга в области лингвистики и литературоведения, берёт своё начало в работе над коллективными проектами института. Сказанное относится как к развитию диалогической теории языка, так и к разработке социоисторического метода в литературоведении, дающего ключ к раскрытию социального значения формальных аспектов литературных произведений» (84).

В статье «Михаил Бахтин и Умберто Эко: метаязык теории лингвистики и его значение для исследований в области теории и практики перевода»⁴ филолог из Щецина Томаш Гурский «рассматривает металингвистику Бахтина и Умберто Эко как своего рода методологический трамплин для современной теории перевода» («От редактора», с.9). Автор доказывает, что «позиции Бахтина и Эко во многих случаях были подобными и даже одинаково звуча-

щими», и могут «служить делу объединения таких противоположных, казалось бы, исследовательских парадигм, как литературоведение и языкознание, в единое целое» (93).

¹ Бахтин. Европа. Век XX. Bachtin Europa. Wiek Dwudziesty. Краков: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellockiego, 2006. Сборник статей под редакцией Василия Щукина. Далее номера цитируемых страниц указываются цифрами в скобках.

² Janusz Dobieszewski. Materializm groteskowy Michaila Bachtina, pp. 11-18.

³ Craig S. Brandist. The Place of ILIaZV in the Development of the Ideas of the Bakhtin Circle, pp.73–84.

⁴ Tomasz Gyrski. Mikhail Bakhtin and Umberto Eco: An Interface Of Theories of Language and Its Consequences for the Translation Studies, pp.85–93.