

Научный журнал

---

**ДИАЛОГ  
КАРНАВАЛ  
ХРОНОТОП**

---

Издаётся с сентября 1992 года

2 (42)  
2009

Москва

**Е-mail адрес редакции:**  
**nevmenandr@gmail.com**

**Главный редактор:** Николай Паньков  
**Ответственный секретарь:** Борис Орехов

### **РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:**

*В. М. Алпатов (Россия)*  
*С. Г. Бочаров (Россия)*  
*Н. Л. Васильев (Россия)*  
*Х. Гюнтер (Германия)*  
*Б. Жилко (Польша)*  
*Вяч. Вс. Иванов (Россия)*  
*Юлия Кристева (Франция)*  
*Вадим Ляпунов (США)*  
*В. В. Мартынов (Беларусь)*  
*А. А. Михайлов (Беларусь)*  
*Епископ Никандр (Россия)*  
*Нина Перлина (США)*  
*Х. Сасаки (Япония)*  
*К. Томсон (Канада)*  
*Е. Фарино (Польша)*  
*Д. Шеппард (Великобритания)*  
*К. Эмерсон (США)*  
*Р. Ясуи (Япония)*

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имён, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов.

Статьи отражают точку зрения авторов, которая не обязательно совпадает с мнением редакции.

# СОДЕРЖАНИЕ

## ОТ РЕДАКЦИИ

Предисловие к 42 номеру..... 5

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

|  |    |
|--|----|
| <i>Reed W. Author and Hero in Frankenstein's Aesthetic Activity</i> .....  | 7  |
| Васильев Н. А. Лингвистическое содержание книги П. Н. Медведева<br>«Формальный метод в литературоведении» в контексте<br>коллективного творчества «бахтинского круга»..... | 28 |
| <i>Oliva A. M. Traditions of thought in Bakhtin's works of the 1920s</i> .....   | 51 |
| Ахтёров В. Отражение идей Бахтина в разговорном радио в США.....   | 63 |
| Соболевская Е. Кинематограф и действительность<br>(эстетико-этический аспект).....   | 80 |
| Нерсисян Т. Ц. Из наблюдений над сказочным хронотопом<br>(на материале русской и армянской сказки).....  | 91 |

## ТЕМА ДЛЯ РАЗМЫШЛЕНИЯ

|  |     |
|--|-----|
| <i>Русское литературоведение глазами французской традиции.</i><br>Стенограмма заседания филолого-методологического семинара<br>«Третье литературоведение». |     |
| Публикация Б. В. Орехова и М. С. Рыбиной.....  | 96  |
| Е. Сошкин. Рабле и цензура. Об эвфемизме, который комментаторы<br>не комментировали, а переводчики не переводили.....                                      | 123 |

## MEMORIALIA

|   |     |
|---|-----|
| От редакции.....  | 131 |
| Назирова Р. Г. Сущность и специфика искусства.  |     |
| Публикация М. С. Рыбиной. Предисловие С. С. Шаулова.....  | 133 |
| Илюшин А. А. Из воспоминаний о Р. Г. Назирове.....  | 146 |
| Данилин С. Ю. Одна из рецепций «полифонического романа»:<br>версия Р. Г. Назирова.....                    | 151 |
| Избранная библиография работ Р. Г. Назирова. Под ред. Б. В. Орехова....                                   | 162 |
| Подосокорский Н. Н. Голядкин в роли «русского Фоблаза»<br>(Ф. М. Достоевский и Ж. Б. Лувре де Кувер)..... | 171 |

**ОБЗОРЫ. РЕЗЕНЦИИ**

- Вахитов Р. Р. Структурализм умер. Да здравствует структурализм!*  
*О книге Натальи Автономовой «Открытая структура»*  
*Якобсон-Бахтин-Лотман-Гаспаров» (М., 2009)..... 179*  
*Орехов Б. В. Arbor mundi. Выпуск 12 (М., 2006)..... 183*

**ХРОНИКА. ФАКТЫ. ИНФОРМАЦИЯ**

- Васильев Н. Л. Оглядываясь назад...  
 (XI и XII Международные бахтинские конференции)..... 187*  
*Васильев Н. Л. XIII Международная Бахтинская конференция  
 (г. Лондон, Канада, 28 июля — 1 августа 2008 г.)..... 202*  
*Глушаков П. С. «М. М. Бахтин: 110», или  
 Опыт рижского бахтиноведения..... 206*

Официальным распространителем журнала «Диалог.  
 Карнавал. Хронотоп» за пределами России является  
 фирма

KUBON & SAGNER  
 Servicing libraries worldwide  
 Hessesstr. 39/41  
 80798 Muenchen (Germany)  
 Phone: ++49 89 54 218 109  
 Telefax: ++49 89 54 218 218  
 E-mail: postmaster@kubon-sagner.de  
 www.kubon-sagner.de

---

## **ОТ РЕДАКЦИИ**

### **Предисловие к 42 номеру**

Представляем читательскому вниманию новый, 42-й, если использовать сквозную нумерацию, выпуск журнала «Диалог. Карнавал. Хронотоп». Несмотря на заявленное при сборе материалов расширение тематики, номер остался по преимуществу «бахтинским». Повидимому, сказались долгий перерыв в выходе ДКХ и вызванная им «накопительная» необходимость в таком специализированном периодическом издании.

Как обычно, наш журнал открывается разделом «Теоретические исследования». Здесь опубликованы работы, которые уже были представлены научному сообществу на XIII Бахтинской конференции в Канаде (Н. Л. Васильев, А. М. Олива), а также материалы, которые впервые выносятся на широкое обсуждение. Они посвящены и осмыслению идей Бахтина и «бахтинского круга», и проектированию этих идей на порой не совсем ожидаемые исследовательские области.

Постоянные читатели также узнают раздел «Тема для размышления». Однако форма подачи этой темы будет, видимо, не вполне привычной: здесь опубликована стенограмма заседания постоянно действующего научного семинара «Третье литературоведение», где в ходе дискуссии неизбежно пришлось многожды обращаться к проблеме рецепции Бахтина во Франции. Дополняет раздел небольшой исследовательский этюд, позволяющий добавить несколько штрихов к истории работы Бахтина над своими сочинениями.

Следом идёт тоже вполне традиционная рубрика «Memorialia», но на сей раз смысл этого слова несколько иной. Этот раздел, против обыкновения, не содержит воспоминаний о Бахтине или о лицах, с которыми его сводила судьба. Материалы, вошедшие в эту рубрику, посвящены памяти выдающегося литературоведа Ромэна Гафановича Назирова, много занимавшегося творчеством Ф. М. Достоевского, и на этом поле неизбежно соприкасавшегося с тематикой, заданной в своё время М. М. Бахтиным.

К сожалению, на сей раз в ДКХ отсутствует традиционная рубрика «Архивные разыскания», мы постараемся восполнить этот пробел в дальнейших выпусках.

Завершают номер разделы рецензий и хроники. Последний возвращает нас к XIII Международной бахтинской конференции, заодно позволяя обозреть и предыдущие встречи специалистов, произошедшие в тот период, когда ДКХ не издавался: здесь же представлены отчёты о XI и XII Международных бахтинских конференциях и о бахтинской конференции в Риге, состоявшейся в 2005 году.

---

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

*Walter Reed*

## **Author and Hero in Frankenstein's Aesthetic Activity**

In *Dialogism*, his expansive study of the thought of Mikhail Bakhtin, Michael Holquist shows with characteristic panache how Mary Shelley's novel *Frankenstein* is a near perfect embodiment (textually speaking) of the theory of the novel advanced by Bakhtin in his essay "Discourse in the Novel"<sup>1</sup>. This is only one of many revealing comparisons of Bakhtin with other dialogical thinkers that Holquist offers in his 1990 study, where he places Bakhtin in conversation with Kant, Hegel, Einstein, Saussure, Piaget and George Herbert Mead among others. But the comparison with Shelley bears further consideration. The correlation of this now well-known 20<sup>th</sup> c. Russian thinker and the even better known 19<sup>th</sup> c. English novelist that I offer here is mainly concerned with the early Bakhtin, the author of the uncompleted treatise "Author and Hero in Aesthetic Activity", whose title, supplied by its editors, my own title plays on and the related fragment *Toward a Philosophy of the Act*. It is also primarily concerned with Frankenstein the character, the hero or villain who, I will argue, borrows or usurps the role of author from Mary Shelley, even as she shows him appropriating the role of creator from the deity of Christian religious tradition.

*Frankenstein* the novel has been an anatomy students' cadaver, so to speak, for instruments of dissection provided by just about every theorist or thinker who has come before the public in the almost two centuries since its own creation by Mary Shelley. This is a book for which no modern scheme of interpretation, however unlikely, has not been found to provide the essential hermeneutic key, the most revealing X-rays of hermeneutic suspicion<sup>2</sup>. My only

claim to novelty here is that, along with Bakhtin, I am concerned with poetics rather than with hermeneutics, with how authors and heroes create meaning in concrete aesthetic activity, as Bakhtin calls it, rather than with what they mean in the realm of abstract cognition.

## I.

“Author and Hero in Aesthetic Activity”, a text of 227 pages in Vadim Liapunov’s English translation, is hard to categorize, even for dedicated Bakhtinians<sup>3</sup>. Holquist, in predicting its reception by enthusiasts of the earlier translated texts *Rabelais and His World* and *The Dialogic Imagination*, recalls the apocryphal story of Queen Victoria asking for the next book by the author of Alice in Wonderland and getting a copy of Charles Dodgson’s *Condensation of Determinants*. “Author and Hero” has certainly proved less amenable to contemporary literary-critical appropriation than any of Bakhtin’s later writings, at least those writings published under his own name. My own view is that it offers a phenomenological aesthetics or aestheticized ‘first philosophy’, one that evolves, in the course of its elaboration, toward a philosophical poetics, a poetics with distinct resemblances to some of the treatises of earlier German Idealist and Romantic thinkers like Schelling and the Schlegels. I will not argue for direct influence or imitation in this regard. Taking a page from Borges, I will only say that Bakhtin has “created” such authors as his “precursors”. Which is perhaps only to say that like Schelling, the Schlegels, Fichte and others, Bakhtin was deeply preoccupied in “Author and Hero” with reworking the critical philosophy of Kant — in particular, with bringing Kant’s ethics and aesthetics into a less austere, less categorially arms-length relationship with one another. In the opening pages of the text (the “Supplementary Section” provided at the end of the Holquist/Liapunov edition), Bakhtin goes as far as to suggest that it might be possible to read Kant’s *Critique of Pure Reason* aesthetically, if one were to pay close attention to the “anthropomorphic” origin of its architectonics or formal design.

“Author and Hero in Aesthetic Activity” was to be part

of an even more ambitious philosophical work, a magnum opus to which his American editor and translator have given the provisional title “The Architectonics of Answerability”, which had the following agenda of concerns. “It is [the] concrete architectonic of the actual world of the performed act that moral philosophy has to describe”, Bakhtin writes, “*not* the abstract scheme but the concrete plan or design of a unitary and once-occurrent act or deed, the basic concrete moments of its construction and their mutual disposition. The basic moments are I-for-myself, the other-for-me, and I-for-the-other”. Focusing on this fundamental structure of human “answerability”, the accountability of the self to itself and others in these three constitutive relationships, Bakhtin promises an inquiry in four parts. The first will be concerned with ethics proper (the “actual world of the performed act or deed”), the second devoted to “aesthetic activity as an actually performed act or deed, both from within its product and from the standpoint of the author as an active participant”. The third section is to consider the structure of politics (“the ethics of politics”, as Bakhtin calls it) and the fourth section the architectonics of religion<sup>4</sup>.

It is in the context of this larger philosophical scheme that the extended essay “Author and Hero in Aesthetic Activity” needs to be understood. For it is here, in the largest surviving section of the projected work, that the peculiar character of Bakhtin’s own discourse may be appreciated. While the four sections are presented as categorically different from one another, describing radically different types of value or “axiologies”, in the Kantian term, they also turn out to overlap. One realm or sphere of activity turns out to “interpenetrate” or to “permeate” another in Bakhtin’s terms. In other words, what seem at first to be hard and fast boundaries turn out to be un-policed and quite cross-able borders; these borders, in turn, become thresholds, inviting trespass. Such category transgressions occur without logical inconsistency on Bakhtin’s part, it seems to me, because it is always an individual person who is envisioned as acting — as taking meaningful and valid steps, as the Russian word *postupok* favored by Bakhtin connotes — across as well as within the categories. Furthermore — and this is crucial to my argument — the individual person is always defined by his or her architectonic

relations: I-for-myself, the-other-for-me, and (less prominent in Bakhtin's analysis but important nonetheless) I-for-the-other. The individual person does not disappear from philosophical view in this analysis. But she or he only has meaning — only makes meaning and receives meaning — in relationship with others, others who themselves are meaningful — aesthetically, ethically, politically and religiously — as dialogically constituted persons.

Thus not long after the surviving ethical section of Bakhtin's project (given the title in English of *Toward a Philosophy of the Act*) has gotten rolling, it suddenly turns to aesthetic or literary evidence. "In order to give a preliminary idea of the possibility of such a concrete, value-governed architectonic", Bakhtin explains, "we shall analyze here the world of aesthetic seeing — the world of art"<sup>25</sup>. What this means is that the discussion will focus on a literary hero, since the work of art is organized, according to Bakhtin, around the human being as the embodiment of aesthetic value. The hero is the center of human value not because he is good in any ethical sense or powerful in a social or political sense, but simply because he or she is the focus of the interested — that is, the loving and sustaining — attention of the author. As in English, the Russian *geroi*, means 'protagonist' or 'main character' as much as 'heroic personage'. As Bakhtin develops the distinctively Russian idea of the author's aesthetic love for his hero, he turns to the Russian national poet Pushkin for a concrete example. The last ten pages of what has been for sixty pages a treatise on ethics become a close reading of Pushkin's lyric poem "Parting", a poem in which there turn out to be two heroes (the speaker-hero or "objectified author" and the beloved whom he is addressing), as well as an "author-artist" situated behind the poem, and a "contemplator", not fully distinguished from the author-artist but not identical with him, before the text. Instead of the ethical unity of one person acting responsibly toward others, we are presented with an aesthetic plurality of four persons, four possible persons in relationship within one another within a work of art, formed by the creative act of still another person, the author, who exists (or existed) in actuality rather than possibility.

The same poem by Pushkin is the focus of attention at the beginning of "Author and Hero in Aesthetic Activity", the much

longer but still incomplete aesthetic section of Bakhtin's early magnum opus. (This opening is placed in a "Supplementary Section" at the end of the text by the editors of the 1990 English translation, as I mentioned, probably because it exists in only a fragmentary form in the surviving manuscript.) Though the terms and concepts in the aesthetic analysis here are somewhat different from those of the ethical analysis in *Toward a Philosophy of the Act*, it is the presence of a human being, a concrete although fictive person who functions as a center of value in and of himself, that establishes the domain of art and provides the foundation for aesthetic activity within the literary process and product. "There is no aesthetic vision and there are no works of art without a hero", Bakhtin argues. "The only thing we must do", he says, "is distinguish between an actual expressed hero and a potential hero who strives to break through the shell, as it were, of a given object of aesthetic vision" (228). On the other hand, there is no hero — only a given but undeveloped potential of human being — if there is no author, no creator behind the work. But in the very next paragraph Bakhtin acknowledges the instability of this distinction, admitting that in some cases "a given human being and a determinate hero do, in fact, gravitate toward each other and often pass into each other without any mediation" (229). Like his philosophy in general, Bakhtin's aesthetics is internally transgressive. He introduces sharp distinctions, only to blur them later on. The last paragraph of the opening section of this aesthetic system with interpenetrating parts gives an uncharacteristically fable-like explanation of how, in literature proper, the single or singular person of ethics becomes more than one.

Author and hero meet in life; they enter into cognitive-ethical, lived-life relations with each other, contend with each other (even if they meet in one human being). And this event, the event of their life, the event of their intensely serious relations and contention, crystallizes in an artistic whole into an architectonically stable yet dynamically living relationship between author and hero which is essential for understanding the life of the work. (231)

There is perhaps a touch of Borges in this account of how a work of literature comes into being — one is reminded of Pierre Menard becoming Cervantes — but unfortunately for literary crit-

ics unaccustomed to transcendental philosophy, such pithy parables are infrequent in the five sections of “Author and Hero in Aesthetic Activity” that follow this preliminary discussion, sections entitled by Bakhtin “The Problem of the Author’s Relationship to the Hero”, “The Spatial Form of the Hero”, “The Temporal Whole of the Hero (The Problem of the Inner Man — the Soul)”, “The Whole of the Hero as a Whole of Meaning” and “The Problem of the Author”. Nevertheless, within all of these analytical elaborations, Bakhtin’s own distinctive version of the literary personality in several persons remains central. Once its intra-personal as well as inter-personal character is grasped, its focus on an individuality which is also a sociality, the possibility of personality elaborated in this early and unpublished essay can provide a compelling scheme for the interpretation of literary texts of all kinds, not the least of which, I will argue, is the English novel *Frankenstein*.

In this first section (whose title and opening are missing), the resemblance of the author to God, the “theological allegory”, as George Steiner calls it, that early Modernism inherited from Romanticism, in which “the successful dramatist or story-teller or painter is ‘God’ in miniature”, is not much in view<sup>6</sup>. Bakhtin in fact explicitly holds religious discourse at arm’s length when he observes of the aesthetic resolution in the demand for a kiss after death from the beloved at the end of Pushkin’s poem “Parting”, “We do not need to know whether Pushkin actually received a kiss on the other side of the grave; we do not need a philosophical, religious, or ethical validation of the possibility and the necessity of meeting beyond the grave and of resurrection (immortality as a postulate of authentic love); the event is wholly consummated and resolved for us [within the poem]” (221). But in the sections that follow, the family resemblance between author and deity is given a discreet but a distinctively Christian and peculiarly Russian Orthodox formulation. It is not the sovereign power of the deity over his creatures that the author reenacts in his relations with his hero in Bakhtin’s version of the theological allegory. Rather it is God’s loving attention to his children. The author is godlike not in the initial creation of his characters as much as in his ongoing, self-limiting and self-sacrificing provision for their existence, in his “loving removal of

himself from the field of the hero's life", as Bakhtin puts it (14). But the author is also God-like, within a Russian Orthodox theological tradition, in his ability to "interpenetrate" without merging, to "permeate" without losing his separate personhood, the other person who has proceeded from him, the hero whom he has begotten. As many Bakhtin scholars have accepted in Russia and as some now recognize in the West, Bakhtin's literary and philosophical analysis draws extensively, though somewhat obliquely, on Christianity in its theological, liturgical and biblical expressions<sup>7</sup>. For many literary critics in the West today, this may well be Bakhtin's greatest transgression. It may seem good grounds for rejecting his theory of literature, particularly this early version of it, out of hand. On the other hand, as I will argue shortly, it also makes the early writings of Bakhtin particularly well-adapted for looking back at the literature of Romanticism, where — for better or worse — the religious dimension of literary activity and the underlying analogy between author and deity are hard to ignore.

In the last section of the manuscript, "The Problem of the Hero" Bakhtin insists that the domain of art is autonomous. Art has a special architectonics of its own, a special disposition of human personhood that is not the same as the architectonics of religion or of any other domain of culture or form of life. Art cannot provide the blueprint for answerability within life in general, nor for answerability within any of its other separate spheres of activity; rather, it occupies a distinctive cultural space. "Special answerability is indispensable (in an autonomous domain of culture)", Bakhtin explains near the end of this section; "one cannot create directly in God's world. This specialization of answerability, however, can be founded only upon a deep trust in the highest level of authority that blesses a culture — upon trust, that is, that there is another — the highest other — who answers for my own special answerability, and trust in the fact that I do not act in an axiological void. Outside this trust, only empty pretensions are possible" (206)

What Bakhtin offers not a hermeneutics of suspicion but a poetics of trust, a poetics based on the belief that art as such is possible. His enterprise stands apart from the hermeneutics of suspicion still dominant in literary criticism today in the West, which searches

for meaning and truth based on the conviction that art is not possible, that aesthetic activity is either delusional (the formation of empty and groundless pretensions) or ideological (the imposition of false forms of consciousness in a deceptive exercise of power). Without any trust at all in the possible person or persons of God, Bakhtin intimates, trust in the artistically given human being and the creative consciousness that has assumed the task of bringing this image of human being into existence is no longer possible, and art — especially literary art — disappears as such. Under such a cultural regime, literary art itself can no longer be created, nor can it any longer be understood as something that once was created in the past. Literature can be studied as something else — as language or as social history or as psychology — but not as creative and created art. Nevertheless, the forms of the author and hero — the forms of their reciprocal and aesthetically constitutional relationship with one another — are by no means fixed or simple, as the intermediate sections of this treatise demonstrate in generous analytic detail.

I believe it is possible to discern an overall system of aesthetic interactions in “Author and Hero in Aesthetic Activity”, even if it is a somewhat unstable and unpredictable system in some respects. I try to describe this rough-hewn cabinet of many compartments in a book on Bakhtin and Romanticism that I have recently completed and hope to publish soon. But here in this essay I want to take a more direct approach and move from theory to practice, from general principles to a specific example. I want to introduce the other personage I intend to use as dialogic partner for the early Bakhtin: Victor Frankenstein, as lovingly created or aesthetically “crystallized” by the early Mary Shelley. Let me say in passing here, without adequate argument or evidence, that I don’t find the early Bakhtin a completely different thinker from the later Bakhtin, however. Passing over the many other brilliant interpretations of the extended career of the great Russian thinker and theorist, I refer only to an essay by Ann Shukman on the abiding “personalism” or *lichnost’* throughout Bakhtin’s writings<sup>8</sup>. I find this idea intuitively convincing as well as useful for advancing my particular argument, and I will make reference to some of his later writings as well.

## II.

In a set of notes entitled “Toward a Reworking of the Dostoevsky Book”, only published in 1976, after his death, Bakhtin elaborated on personality as a “problem of polyphony”:

A completely new structure for the image of a human being — a full-blooded and fully signifying other consciousness which is not inserted into the finalizing frame of reality, which is not finalized by anything (not even death), for its meaning cannot be resolved or abolished by reality (to kill does not mean to refute). This other consciousness is not inserted into the frame of authorial consciousness, it is revealed from within as something that stands *outside* and *alongside* and with which the author can enter into dialogic relations. The author, like Prometheus, creates (or rather recreates) living beings who are independent of himself and with whom he is on equal terms. He cannot finalize them, for he has discovered what distinguishes personality from all that is not personality<sup>9</sup>.

Although Bakhtin is thinking primarily of Dostoevsky here, his remarks have a peculiar applicability to Mary Shelley’s *Frankenstein*, not only to her own strategies as a neophyte author, but also to the project of her hero, Victor Frankenstein, “the Modern Prometheus”, as the book is sub-titled, as he anticipates his project of creating new life from dead bodies. “A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me”, her hero recalls thinking. Of course, his own performance as “author” (a word that he applies to himself from time to time) is far from relational or polyphonic, in Bakhtin’s terms. He resists being “on equal terms” with his creation or creature and seems quite unaware of “what distinguishes personality from all that is not personality” in this other living being. From the moment the creature looks back at him with his “dull yellow eye”, Victor Frankenstein shows himself to be the monologic creator par excellence<sup>10</sup>. He is less like Bakhtin’s Prometheus than he is like the “worldly-wise Hermes” whom Jean Paul Richter describes, disparagingly, in a chapter “On Characters” in his *School for Aesthetics*:

Like the writer [himself], every literary life . . . is born, not made. All worldly and human knowledge cannot by itself create a

character which would continue to live. The worldly-wise Hermes frequently conjures up Christian skeletons, skeletal angels, and skeletal devils. He who selects and links together a skeletal character for himself from the bones lying in the various churchyards of his experience and disguises and covers them rather than give them a body, torments himself and others with a pseudo-life, whose movement he must provide through marionette strings, instead of muscles<sup>11</sup>.

Of course the problem that Mary Shelley's novel dramatizes is that Frankenstein's creation of a life is neither literary nor mythological. The "pale student of unhallowed arts" (172) has chosen scientific rather than aesthetic activity, in a literal and material realization of the Romantic metaphor of the artist as God. And in doing so, he ends up imitating not so much Prometheus, whose making of mankind out of mud is secondary in most versions of the myth to his stealing of fire from the gods on behalf of these already miserable and oppressed creatures, nor even Hermes, who guides the souls of the dead to the underworld. Rather he imitates the God of the Enlightenment philosophers, the Deist deity who creates but then withdraws from his creation, a creation whose clockwork operation needs neither his ongoing providential support nor his subsequent redemptive intervention. Victor Frankenstein lacks the emotional power to sustain and nurture his new species, even when the creature, following the example of Adam in Milton's *Paradise Lost*, a book that he has encountered in his autodidact's education, asks for a bride, an Eve to make such a species possible. He also lacks the imagination to see what most readers feel once the creature has told Frankenstein his story in the hut on the mountain in the Alps: that Frankenstein has unwittingly made the creature, whom he addresses during this primal encounter as "Devil" and "monster", in his own human image. It is a particular cruelty that when the creature discovers Frankenstein's laboratory journal in the pocket of the coat he has been wearing, he concludes from that horrified narrative of his origins that he is not "beautiful and alluring", as God made Adam when he made him "after his own image", but is rather a "filthy type" of his creator's humanity, "more horrid even from the very resemblance" (88).

---

I don't mean to suggest that this unusual novel is a theological or even an aesthetic allegory, although such interpretations would be as plausible, I would argue, as the remarkably various readings that have been made of it during the last several decades in which it has gradually become a major text in the canon of Romanticism. Rather I mean to invoke the author-hero/creator-creature analogy, widely used in Romantic literature, to focus attention on the distinctive way that Mary Shelley presents the otherness of personality in this work. Whether they are measured ethically, aesthetically or religiously, the deficiencies of the single hero (proclaimed as such by the title) are finally less interesting than the variations on the author-hero relationship that the novel conjures up, quite self-consciously, out of the *disjecta membra* of Western literary tradition. As Garret Stewart puts it, "like the Creature made rather than born, demonically cobbled together, the novelistic mode is pieced out before our eyes, born of epistolary directness, midwived by a framing structure that remains vectored beyond the plot's own closure"<sup>12</sup>. To which may be added the observation of Michael Holquist: "Frankenstein's monster springs from the library as much as he does from the charnel house and laboratory: he is made up not only of other bodies from the past, but like Mary Shelley's novel, from other books from the past". And to which I would only add that Mary Shelley's aesthetic activity is successful, in Bakhtin's terms, where Victor Frankenstein's is not, because she *has* discovered what distinguishes personality from all that is not personality, at least as far as the authorizing otherness of Romantic personality is concerned.

This is how I interpret the many allusions to Rousseau in Mary Shelley's novel. Victor Frankenstein is a representative man of the Enlightenment, and like his fellow Genevan Rousseau, whose doctrines haunt the novel, his idea of the harmony of human nature, the natural world, and the ideal social order is based on the belief that nature is the work of a virtuous and reasonable deity. As Shelley's mother, Mary Wollstonecraft, had argued, still within the Enlightenment paradigm of reason, Rousseau's novel of and on education, *Emile*, had left half the human race out of consideration in setting forth the ideal development of this faculty in younger

members of the species. Less overtly, Mary Shelley demonstrates how the ideal of authentic, self-identical personhood dramatized in Rousseau's epistolary novel *Julie* and in his autobiographical *Confessions* is unable to come to terms, creatively or sympathetically, with the depths of otherness that had been opened up in the sphere of the personal by the creative and critical aesthetic activity of Romanticism. Interestingly, her father William Godwin had undergone a similar aesthetic conversion in his political and psychological Gothic novel *Caleb Williams*, on which, along with many other precursor texts, it is clear that Mary Shelley drew. *Frankenstein* is dedicated to Godwin, identifying him as "the Author of Political Justice, Caleb Williams, &c" (4).

In the narrative of *Frankenstein*, we have characters who are both authors and heroes, narrator-creators of one story and main characters within another story, characters who turn out to be radically interdependent with one another in these roles. The novel is constructed in concentric circles of storytelling, storytelling that turns from the presentation of the speaker's self to the presentation of another being he has encountered. At the center, we have Victor Frankenstein's laboratory journal, accidentally preserved and coincidentally read by his creature, which gives the creature confirmation of his identity as a monster. This is a story which remains untold; it is simply alluded to, not reproduced. Framing this story is the creature's own narrative, reproduced verbatim, as the quotation marks at the beginning of every paragraph assure us, which occupies six of the nine chapters of the second volume. Framing the creature's autobiography is the story of Victor Frankenstein and his creation, as told by himself, which runs from the first chapter of the first volume to the interrupted seventh chapter of the third volume. But framing this self-portrait of the maker as a young man is the first-person narrative of Robert Walton, the aspiring polar explorer, which begins with four letters to his sister in the first volume and ends with five letters (or five dated entries in a single letter) which conclude the novel.

Although they appear in traditional fictional forms — the journal, the interpolated tale and the familiar letter — each of these incorporated narratives begins as an autobiography (the autobio-

graphical form of author-hero relationship, in Bakhtin's terminology from "Author and Hero") which then transforms itself into the story of a Romantic hero, heroic and/or villainous in his otherness, something like what Bakhtin calls the "lyric" form of author and hero. In each case, a tale of an I-for-myself turns into a tale of the other-for-me. Walton abandons the story of his own adventure, prospective and retrospective, to become the worshipful author and faithful amanuensis of Frankenstein's heroic personality. Frankenstein leaves the account of his own *Lehrjahre* to become the horrified witness to his creature's career as a monster — perhaps because he has not been able to bring such witness into court, either to save the falsely accused servant Justine or to enlist the law in bringing his friend Clerval's murderer to justice. The creature begins with the story of his own coming to consciousness and social awareness but ends with the story of his fanatic counter-plotting against his creator, once he has learned of Frankenstein's existence. At this point, in the middle of the novel, the direction of these author-hero relations is therefore reversed. The monster becomes the author of a different representation of Frankenstein as hero. He transforms the modern Prometheus of the subtitle into a latter-day Zeus or Jupiter, "the Oppressor of mankind", as Percy Shelley called him in his own remaking of the Greek myth, rather than the "Champion" of a new species, as he has presented himself<sup>14</sup>. "You are my creator, but I am your master; — obey!" the creature/monster later tells his miscreant creator (116). It is not that the creature controls Victor's actions — Victor has just destroyed here the female of the species he had been laboring over in conflicted response to the monster's demand for her. It is rather that he controls Victor's social identity, denying him first the vital friendship of Clerval, then his long-deferred marriage to Elizabeth. Even more important, he controls Victor's image before the reader, a rhetorical mastery that has led many critics to decide that Frankenstein must be the villain of the story and the monster his innocent victim, treating the novel as the form of author-hero relationship that Bakhtin calls "Sentimental character" in his early treatise on aesthetics.

The reversal of creative polarity extends to the author-hero relationship between Walton and Frankenstein as well. When Wal-

ton's sailors try to extract from him a promise to abandon their desperate polar quest, the ever-eloquent Frankenstein exhorts them not to lose faith in their noble captain and their "glorious expedition". His appeal is obviously self-interested, and it is finally unsuccessful, since Walton announces that he is returning to England as the novel ends, after Frankenstein dies. But it is the last of many indications that the relationship between an author of a story and the characters within the story is reversible. "I agree with you", Frankenstein tells Walton at the beginning of the novel, ironically, as it turns out, when Walton confesses his longing for a friend and "a more intimate sympathy with a fellow mind than had ever fallen to my lot". "We are unfashioned creatures, but half made up, if one wiser, better, dearer than ourselves — such a friend ought to be — do not lend his aid to perfectionate our weak and faulty natures", Frankenstein says<sup>15</sup>. The character of the other — intimate but also alien, friend but also enemy, self but also other — looms large within each of the initially first-person narratives that make up the novel. The other-as-hero exerts an unexpected and powerful influence, generally for the worse it turns out, on the self-as-author who assumes responsibility for presenting him to the world. In Mary Shelley's version of it, the authorizing otherness of Romantic personality takes the form of a revenger's tragedy. The sublime otherness of nature, seen among the mountains of the Alps and amidst the ice floes of the Arctic, is simply the stage-set for this drama.

In the light of Bakhtin's explicit poetics of author and hero, however, resembling as it does the Romantic unwritten poetics of authors and characters, both dominant and recessive, we can appreciate that the aesthetic whole of *Frankenstein* is more than the sum of its parts. The novel is neither an artistic failure, as earlier generations of scholars tended to assume, nor it simply a success of an ethical or political nature, a righteous critique of some unrighteous ideology, past or present, in which content merits more attention than form. Frankenstein is an aesthetic success, a valid and imaginatively coherent work of art, because it proceeds from the aesthetic activity of an author behind the scenes, an author who is not creating from within the domain of the egotistical sublime, as is the case with Victor Frankenstein and his creature or, when

the creative tables are turned, with the monster (now self-identified with a Romantically sympathetic Satan of *Paradise Lost*). Nor is this author like the negatively capable Robert Walton, who has been inspired to seek a polar paradise, as he reminds his sister, by that most abject of unheroic author-heroes of Romantic literature, Coleridge's Ancient Mariner, and who remains to the end an uncritical hero-worshipper of the "godlike" Frankenstein. Rather this author beyond the authors, realized by the aesthetic activity of Mary Shelley, assumes a position of charitable outsidership toward all her would-be authors and would-be heroes, a position not unlike that described by Bakhtin in his analysis of the author-hero relationship he calls "character". In "Author and Hero in Aesthetic Activity" Bakhtin uses the term "character" to describe not a single literary personage or discrete person, but a particular kind of relationship **between** author and hero:

"*Character* is the name we give to that form of author-hero interrelationship which actualizes the task of producing the *whole* of a hero as a determinate personality, where, moreover, this task constitutes the fundamental task: the hero is given us, from the very outset, as a determinate whole, and the author's self activity proceeds, from the very outset, along the essential boundaries of the hero. Everything is perceived here as a constituent in the characterization of the hero, i.e., fulfills a characterological function; everything reduces to and serves as the answer to the question: *who* is he?" (174)

This is the form of author-hero relationship that Bakhtin will later call polyphonic and will find most fully realized (more prescriptively in the first edition of 1929, **only** realized) in the fiction of Dostoevsky. It is a form of author-hero relationship where, as we noted above, the consciousness of the hero "is revealed from within as something that stands *outside* and *alongside* and with which the author can enter into dialogic relations".

This may seem like an exaggerated claim for the first literary effort of a nineteen-year old, daughter of two rather indifferent novelists and protégé-lover of a poet with little interest in prose fiction. I have no intention of claiming that with *Frankenstein* Mary Shelley proved herself as great a novelist as Dostoevsky — or

Flaubert or Jane Austen, for that matter. Rather I mean to specify the way that her rendering of the author-hero/creator-creature/self-other complex of Romantic thinking about human persons and personality anticipates the poetics of author and hero relations at the heart of Bakhtin's literary theory, a theory in which, in spite of its many permutations over five decades, a peculiar form of personhood remains fundamental. It is not just that *Frankenstein* fits Bakhtin's theory of the novel or illustrates Bakhtin's philosophy of dialogism, although as Michael Holquist has shown, both assertions can be effectively supported. My point is more specific: that Mary Shelley's novel realizes, in a distinctive way, the interdependence of persons on which, for Bakhtin, the singularity of personhood is based and for which, as he found in the course of writing "Author and Hero in Aesthetic Activity", the aesthetic part of his projected "first philosophy", the history of literature provided him with such rich and varied example.

This greater "outsideness" of the actual author, as Bakhtin would put it, beyond the images of authors dramatized in this novel, comes initially from the simple fact that on the plane of events in the novel, each author is presenting a hero who is essentially biographical, who has an extra-aesthetic existence and existential autonomy outside and alongside the autobiographical narrator that make god-like transgression, in Bakhtin's Kantian terminology, impossible. In this respect, it is relatively easy for Shelley as author of the novel to keep her creative focus (and the reader's contemplative focus, as Bakhtin would have it) not on one character or another but on the author-hero relationship itself. Thus none of the three authors who present first themselves and then others as heroes (only to become the heroes of an other's authorship) becomes a "determinate personality", a free-thinking and freely acting person or personage in whom the spiritual form of the hero approaches autonomy, as Bakhtin will argue is the case with the heroes of Dostoevsky. Victor Frankenstein is no Ivan Karamazov; the creature is no Prince Myshkin; Robert Walton is no Underground Man. Nevertheless, all three of Shelley's personages embody the vital but precarious alterity of persons "but half made up", as Frankenstein puts it, as they pursue projects, creative and destructive, of remarkable single-

mindedness. They are all characters of “the idea”, as Bakhtin puts it, which he says is another discovery of the artist who is able to create polyphonic or dialogic narrative. “The second discovery is the *depiction* (or rather the re-creation) of the *self-developing* idea (inseparable from personality). The idea becomes the object of artistic depiction and is revealed not at the level of a system (philosophical or scientific), but on the level of the event”, he writes.<sup>16</sup> None of the ideas in Shelley’s novel is a particularly good idea; that we can easily see. But neither is Raskolnikov’s idea of the superman a good idea in *Crime and Punishment*. Walton’s idea of polar exploration and exploits, Frankenstein’s idea of discovering the principle of biological life, and the creature’s idea of symmetrical revenge on his creator are all ethically, politically and cognitively flawed, to say nothing of their religious value. But each idea madly pursued is inseparable from the separate persons whom it brings together, both in friendship and in bondage. None of these persons can be understood as a full or self-sufficient personality apart from the others with whom it has involved and incorporated itself, but none can be understood simply as an emblematic projection of part of a single personality, as a virtue or mental faculty in some kind of psychic allegory, either. In an odd way, Mary Shelley has created an image of human personality in three persons, a grotesque, secular version of the triune personhood of God in classic Christianity rather than the one-personed or depersonalized deity of the Enlightenment philosophers, created, as Voltaire quipped, in man’s own image. In this imagining, she anticipates the aesthetic personality that is also a social commonality that was envisioned by Bakhtin. “The artist’s third discovery is dialogicality as a special form of interaction among autonomous and equally signifying consciousnesses”, Bakhtin writes in “Toward a Reworking of the Dostoevsky Book”. Such aesthetic transformation opposes “monologism”, which Bakhtin calls “a denial of the equal rights of consciousness vis-a-vis truth (understood abstractly and systematically)”<sup>17</sup>.

What is striking about Mary Shelley’s version of this discovery *avant la lettre* is that she was able to add still another level of such interaction in her “Author’s Introduction” to the third edition of *Frankenstein* published more than ten years later. This retrospective

account of her own aesthetic activity, written by Shelley in 1831, expands the dialogic interactions of her completed (but also now revised) novel to include the author — an autobiographical representation of the author — herself. As in the novel itself, her own story of how she came to write the novel unfolds within a domestic setting that nurtures creativity at the same time that it inhibits it. The storytelling circle that she recalls, convened during summer evenings in a rented house on the shores of Lake Geneva, becomes still another frame-tale of intimate and alienating relations. On the one hand, she is included in the ghost-story-writing collective, along with the “illustrious [male] poets” Byron and Percy Shelley and Byron’s doctor-friend Polidori. On the other hand, when she is asked each morning “*Have you thought of a story?*” she is “forced to reply with a mortifying negative” (171). The modifier “mortifying” is figurative, but it reveals her continuing solidarity with the work she goes on to call “my hideous progeny” (173). Her reaction to her creation is thus markedly different from Victor Frankenstein’s. She does not now, as she did not in her aesthetic activity at the time of the novel’s composition, turn away in revulsion and abdication of responsibility. Rather she acknowledges her maternity, recounting her conception of the story during a night-time reverie of unusual vividness, when her imagination was “gifting” her with images of life generated according to scientific principles, as the subject had been discussed earlier in the evening by “Lord Byron” and “Shelley”, with herself a “devout but nearly silent listener” (171). It is significant that the catalytic image or inspiring “idea” is not the “horrid thing” itself, nor is it the “artist” himself who created it. It is the imagined sight of the once impersonal thing looking back with dawning personal consciousness at the person who has brought him into being: “looking at him with yellow, watery, but speculative eyes” (172). The words “but speculative” are crucial. The vision of the creature reflecting on his creator is an emblem of the “dialogicality” that Bakhtin claims for the artist who has succeeded in grasping “the problem of polyphony”. It is also an emblem of the otherness of the Romantic person, authorized by the formerly self-identical self and authorizing that self, no longer self-identical, in return.

In thus exercising the Romantic activity of criticism in concert with her previous act of creation, Mary Shelley effectively

counters the earlier “Preface” of 1818, authored by her husband Percy Shelley, which condescended to the “enervating effects of the novels of the present day” and the “humble novelist” from the vantage point of “the highest specimens of poetry”, to be found in the works of Homer, Shakespeare and Milton (5). Percy himself had published two inconsequential Gothic novels, *Zastrozzi* and *St. Irvyne*, in 1810 at the beginning of his literary career, but wisely decided to devote his efforts to poetry and essays thereafter. He later re-imagined Mary’s modern Prometheus, as well as Aeschylus’ ancient Titan, in the form of poetic drama in his *Prometheus Unbound*, begun several months after the publication of *Frankenstein* in 1818. In the enemy brotherhood of Prometheus and Jupiter, which Prometheus must repent of in order to become free, as well as in the loving communion of Prometheus and Asia, which can only come to fruition after Prometheus “unsays” his self-destructive curse, given back to him by Jupiter’s ghostly double, one can see a kind of “Frankenstein Unbound”. Among other things, the later work suggests a more central role for the marginalized female character of the novel, Elizabeth Lavenza, in the quest for liberatory revelation undertaken by Asia in Act II. However, these “beautiful idealisms of moral excellence”, as Percy called them, meant to appeal to “the highly refined imagination of the more select classes of poetical readers”, have proved much less compelling to later audiences (viewers as well as readers) than the monstrous realism of Mary’s interrelated persons<sup>18</sup>. Bakhtin speaks of the “novelization” of traditional poetic genres when the less respectable form of the novel gained authority in the course of the nineteenth century. But it is clear that in the period of Romanticism, poeticization of novelistic genres was also common. The currents of populism and elitism flowed in both directions, in those times as well as in our own.

The family resemblances between the multi-disciplinary thought of Mikhail Bakhtin and the many-splendored poetry and fiction of the Romantic era can be (and will be, as I will show at greater length elsewhere) further elaborated in years to come. But they should not be pursued simply as the imposition of later, sophisticated philosophical theory upon earlier, naive artistic practice — as the production of active “Bakhtinian readings” upon inert or passive

Romantic literary works. Rather the shared concerns of the modern, 20<sup>th</sup> c. thinker and the older, 19<sup>th</sup> c. artists should be considered in light of one another, considered dialogically in the deepest sense of this distinctive Bakhtinian word. Among the several concerns, central (or centrally circumferential), that Bakhtin and his Romantic precursors share is a concern with the complexities of what it means to be a person, in art as well as in life. To return to Michael Holquist, with whom I began: Bakhtin's "meditation on the possibility of selfhood makes its way through the most powerful doubts about its existence that have been raised across the spectrum of the human, social, and even the so-called precise sciences"<sup>19</sup>. To which I would only add: and across the spectrum of the creative literature of the past two centuries, from the revolution that was Romanticism onward, as well.

*Emory University*  
*Atlanta, GA, USA*

*Уолтер Рид, автор книги «Диалоги Слова: Библия как литература согласно Бахтину» («Dialogues of the Word: The Bible as Literature According to Bakhtin»), Oxford University Press, 1993)*

<sup>1</sup> *Dialogism: Bakhtin and his world.* — London/New York: Routledge, 1990. — P. 90—106.

<sup>2</sup> See, for example, *The Endurance of Frankenstein: essays on Mary Shelley's novel* / ed. George Levine and U. C. Knoepfelmacher. — Berkeley: University of California Press, 1979 or *Mary Shelley: Frankenstein: the 1818 text, contexts, nineteenth-century responses, modern criticism* / ed. J. Paul Hunter. — New York: W. W. Norton, 1996.

<sup>3</sup> All quotations are from *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M. M. Bakhtin / ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov, translation and notes by Liapunov, supplement translated by Keith Bostrom. — Austin: University of Texas Press,

1990, with page numbers in parentheses.

<sup>4</sup> *Toward a Philosophy of the Act* / trans. Vadim Liapunov, ed. Liapunov and Michael Holquist. — Austin: University of Texas Press, 1993. — P. 54

<sup>5</sup> *Ibid.*, P. 65.

<sup>6</sup> *Grammars of Creation*. — New Haven: Yale UP, 2001. — P. 172, 173.

<sup>7</sup> See, for example, *Emerson C. Russian Orthodoxy and the Early Bakhtin // Religion and Literature*. — 1990. — 22; *Mihailovic A. Corporeal Words: Mikhail Bakhtin's Theology of Discourse*. — Evanston, IL: Northwestern University Press, 1997.

<sup>8</sup> *M. M. Bakhtin: Notes on his Philosophy of Man // Poetry, prose and Public Opinion: Essays Presented in Memory of Dr. N. E. Andreyev*. — Letchworth: Avebury Publishing, 1984.

<sup>9</sup> *Toward a Reworking of the Dostoevsky Book // Problems of Dostoevsky's Poetics* / ed. and trans. Caryl Emerson. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. — P. 284.

<sup>10</sup> *Shelley M. Frankenstein* / ed. Hunter. — P. 34. Further quotations, except where noted, give page numbers in parentheses from this edition, based on the first edition of 1818.

<sup>11</sup> *Horn of Oberon: Jean Paul Richter's School for Aesthetics* / trans. Margaret R. Hale. — Detroit: Wayne State University Press, 1973. — P. 150.

<sup>12</sup> *Dear Reader: The Conscripted Audience in Nineteenth-Century British Fiction*. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. — P. 97.

<sup>13</sup> *Dialogism*, P. 97.

<sup>14</sup> *Preface // Prometheus Unbound in Shelley's Poetry and Prose* / ed. Donald Reiman and Sharon B. Powers. — New York: Norton, 1977. — P. 133.

<sup>15</sup> This passage was added to the third edition, published in 1831; see the Penguin Classics edition of *Frankenstein*, ed. Maurice Hindle (Harmondsworth: Penguin Books, 1985), P. 73.

<sup>16</sup>

*Н. Л. Васильев*

## **Лингвистическое содержание книги П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении» в контексте коллективного творчества «бахтинского круга»**

Лингвистические идеи «бахтинского круга» в последние годы становятся предметом все более пристального внимания российских и зарубежных ученых<sup>1</sup>. Прежде всего это касается книги В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» (1929; 1930), незавершенной работы М. М. Бахтина «Проблема речевых жанров» (1953—1954) и раздела о металингвистике в его монографии «Проблемы поэтики Достоевского» (1963). На фоне этого в тени остается книга П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении» (1928), рассматривавшаяся ранее исключительно с литературоведческой точки зрения. Между тем именно она открывала серию фундаментальных филологических трудов конца 1920-х гг., вышедших из «бахтинского круга», и естественно предположить, что в ней отразились контуры складывавшейся «общей концепции языка и речевого произведения» философа М. М. Бахтина<sup>2</sup>, лингвиста В. Н. Волошинова и литературоведа П. Н. Медведева.

Исследование П. Н. Медведева (далее ФМЛ)<sup>3</sup> было опубликовано незадолго до появления книги В. Н. Волошинова (далее МФЯ), в той же серии монографий Института сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока (ИЛЯЗВ) при Ленинградском университете<sup>4</sup>, и содержало в зародыше корпус еще не вполне развернутых филологических идей «бахтинского круга»<sup>5</sup>.

Судя по «Плану и некоторым руководящим мыслям работы “Марксизм и философия языка” <...>» (май 1928 г.),

заявленная В. Н. Волошиновым полемика с западноевропейской и отечественной лингвистикой первоначально смыкалась с критическим анализом русского формализма как одного из влиятельных направлений в изучении художественного слова: «Часть первая. <...> Глава IV. Философия языка и проблемы поэтики. 2. Формальный метод и борьба с ним»; «4. Кроме этих чисто положительных задач, связанных с философией языка, перед марксизмом стоят и очень важные полемические задачи. Нужно сказать откровенно, что борьба марксизма с формальным методом до сих пор была не слишком успешной. Здесь сказалось именно отсутствие проработанного марксистского подхода к проблемам теории и истории языка. Это лишало возможности подойти к конкретным вопросам, выдвинутым формалистами, и в большинстве случаев заставляло ограничиваться повторением общих мест марксизма. Марксистские основы литературоведения могут быть прочно заложены лишь при условии всесторонней и специальной разработки проблем языка. До этого неизбежно: в теории — провозглашение методологического монизма, а на практике — методологический дуализм: совмещение общесоциологических рассуждений с конкретным формалистическим анализом»; «7. Этому оживлению и обновлению философской и лингвистической мысли предшествовало необычайное обострение интереса к слову, как такому, и изменение функций его в художественном творчестве. Начало этого нового восприятия слова и переоценку его значения нужно искать в символизме. <...> С точки зрения строго исторической “самовитое слово” наших футуристов (В. Хлебников) является лишь поздним эпигонским упрощением и огрублением тех творческих импульсов в переоценке слова, какие были даны Малларме и его кругом. <...> Этот культ слова, как такого, обостренный интерес к его чисто-словесным энергиям и моментам совершенно был чужд реализму, натурализму и импрессионизму <...>. Любовь к слову классиков не была связана с исключительной переоценкой его <...>, с провозглашением его высшею реальностью. В классицизме не было почвы для какого бы то ни было словесного радикализма <...>»; «8. Этот обостренный интерес к слову, как к главному герою мировоззрения, культу слова, — начинается и

у нас с появлением символизма. Здесь сложилась антропософская концепция слова А.Белого, мистический магизм Бальмонта (“Поэзия, как волшебство”), более сдержанный и более научный интерес к слову у Брюсова. Релятивистским разложением и снижением этого символического культа слова явилось “самовитое слово” футуристов, перешедшее в теорию формалистов. В настоящее время интерес к слову идет у нас по двум направлениям. <...> Первое направление, пройдя через футуризм и осложнившись позитивистическими влияниями, исходящими от некоторых направлений западноевропейского искусствоведения и лингвистики, образовало так называемый формальный метод. <...>»; «9. <...> Одновременно с этим отрешением слова от вещи в ее реальном аспекте идет отрешение его от дела, то есть отрыв его от реальных возможностей на почве крайнего словесного демократизма и словесной свободы при полном отсутствии действительной, реальной, политической свободы. Это выражается и в том типичном для символизма, футуризма и экспрессионизма крайнем утопическом радикализме в политических и социальных вопросах <...>»<sup>6</sup>.

Ранее в замыслах В. Н. Волошинова фигурировала и монография «Опыт социологической поэтики», перекликающаяся своим названием с подзаголовком ФМЛ; развернутый план ее первой части («Социология формы») был изложен в волошиновском отчете о научной работе в 1925—1926 гг.<sup>7</sup> Исследователям еще предстоит тщательный анализ этого небольшого, но проблемно и тематически емкого текста с точки зрения его места в имплицитном и эксплицитном творчестве «бахтинского круга». Предварительно отметим, что в данном двухстраничном наброске аккумулируются многие проблемы, которые затрагивали в своих публикациях П. Н. Медведев, В. Н. Волошинов и М. М. Бахтин.

Следует иметь в виду, что П. Н. Медведев являлся — с некоторыми перерывами — научным сотрудником ИЛЯЗВа (с 7.12.1928 — I разряда)<sup>8</sup> и, подобно В. Н. Волошинову<sup>9</sup>, опекался председателем Президиума секции литературы ИЛЯЗВа В.А.Десницким<sup>10</sup>; следовательно, он был в курсе актуальных филологических идей, обсуждавшихся в стенах института, —

независимо от своего дружеского и профессионального общения с В. Н. Волошиновым. Более того, с 1926 г. П. Н. Медведев руководил в ИЛЯЗВе (в одном случае с В.Ф.Шишмаревым, в другом с И.И.Иоффе) коллективными темами по теории литературы и социологической поэтике, разрабатываемыми при участии В. Н. Волошинова, — органическим следствием чего и стала книга ФМЛ<sup>11</sup>. Позже, в одном из отчетов П. Н. Медведева о научной работе в РГПИ (10.06.1929) была отмечена подготовка им монографии «Социологическая поэтика. Т. 1 — Тематика»<sup>12</sup>, в свою очередь соотносящаяся с указанной выше гипотетической работой В. Н. Волошинова «Опыт социологической поэтики: I. Социология формы».

О том, что лингвофилософские идеи были чрезвычайно популярны и среди литературоведов ИЛЯЗВа, свидетельствует, например, Б. Я. Бухштаб (1904—1985), учившийся с В. Н. Волошиновым в одни годы на этнолого-лингвистическом отделении факультета общественных наук ЛГУ, а позже, как и он, являвшийся аспирантом ИЛЯЗВа (но под руководством Б. М. Эйхенбаума)<sup>13</sup>, — часто ссылающийся в своих записках аспирантских лет и конспектах (в период подготовки диссертации о поэтике В. Хлебникова) на грамматику Пор-Рояля, работы В. Гумбольдта, Б. Кроче, Э. Гуссерля, К. Фосслера, Л. Шпитцера, Э. Кассирера, Ж. Вандриеса, Г. Пауля, А. Марти, В. Вундта, А. А. Потебни, А. А. Шахматова, А. М. Пешковского, Г. Г. Шпета, В. В. Виноградова, Е. Д. Поливанова, И. И. Мещанинова, М. Н. Петерсона, С. И. Бернштейна, Р. О. Шор, Г. К. Данилова, «опоязовцев» и др.; особенно же на «школу Соссюра», включая А. Сеше и Ш. Балли<sup>14</sup>. При этом начинающий исследователь размышляет о методологии языкознания, философии языка: «... новая лингвистика противостоит старой по линии “2-й антиномии Гумбольдта” — не коммуникация, но сознание (Энгельгардт). Это относится и к немцам, и к французам. Но немецкая школа Фосслера противостоит школе Соссюра и близким по линии 1-ой антиномии: немецкая школа — язык как деятельность» (6.11. 1927); «Почему шпетовцы — гуссерлианцы, совершенно понятно. Только тогда и можно изучать структуру смысла как объективно существующую структуру, когда установлено

это объективное, самостоятельное существование смысла, независимо от конкретных — исторических, групповых, индивидуальных — психических актов его сознания» (17.01.1928); «Виноградов гов[орит], что Шпету угрожает опасность все принять за слово, за язык при его определении. То же указывает Кассирер относительно Лейбница (что у него всякий сигнал — язык)» (1.04.1928); «Гумбольдтовы антиномии касаются речи в целом. Антиномии, возникающие при осознании отдельного слова, по-видимому, таковы <...>» (23.03.1929); «Разница между гласными и согласными в типе значений — очевидно только из семитических языков. Почему же этот тип структуры так близок Хлебникову (посмотреть по яфетидологическим работам о структуре семитских языков)» (12. 1930)<sup>15</sup>; он постулирует роль философии и лингвистики в литературоведческом дискурсе: «Литературоведение может опираться только на ту философию, которая синтезирует 1) философию искусств, 2) философию языка, 3) философию истории. А все эти элементы есть далеко не во всякой системе», «Первая проблема методологии литературоведения очевидно проблема объекта этой науки» (март 1931 г.); «Если символизму близко синтетическое понимание слова, а футуризму аналитическое, то надо попробовать построить аналогию поэтического языка с языками аналитического и синтетического строения» (между мартом и сентябрем 1931)<sup>16</sup>. Это косвенно доказывает, что и философская составляющая в ФМЛ, МФЯ вовсе не была навеяна их авторам исключительно общением с М. М. Бахтиным, о чем пишут многие исследователи, — а скорее отражала общегуманитарный тренд в ленинградской филологии тех лет.

Очень часто в записках Б. Я. Бухштаба фигурирует имя В. Н. Волошинова, что ранее не было учтено в работах о восприятии волошиновских идей современниками<sup>17</sup>, например: «Как обе проблемы (изоляция слова и морфологизация) связаны в рационалистической философии. Относительно связи первой с рационализмом<, > кажется<, > есть у Волошинова» (14.09.1929); «Не перелогизировать, точно выяснить, к чему ведет Хлебникова последовательный рационализм. Вот и Соссюр — рационалист (см. Волошинова) — по основному признаку “семио-

логического” рассмотрения языка; а он один из решительных противников придания звуку значения» (18.09.1929); «Указав, что антиномии связаны между собой, создавая таким образом возможность двух основных направлений, отталкивающихся одновременно по разным антиномиям, обрисовать это общее направление в пределах настолько широких, чтобы оно охватывало и Соссюра, и Хлебникова, — и затем уже вскрыть разницу между последними и “номенклатурно-сигнальное” понимание языка Хлебниковым. Все это, стараясь быть самостоятельным по отношению к книге Волошинова» (29.09.1929); «Контекст и изоляция — по каким антиномиям? Например, по Волошинову  $\epsilon\rho\upsilon\nu$  —  $\epsilon\nu\epsilon\rho\upsilon\epsilon\iota\alpha$ , по Энгельгардту: сознание — коммуникация» (3.09.1929?); «Волошинов, сколько помнится, видит различие лингвистики и поэтики в том, что 2-ая относится к слову как к оценке. Непонятно, почему (и по тем же мотивам) лингвистика не должна относиться к слову так же» (март 1931)<sup>18</sup>.

Лингвистическая подготовка начинающих литературоведов, как и, наоборот, литературоведческая у лингвистов, всячески поощрялась в стенах ИЛЯЗВа — и вообще вменялась в обязанность аспирантам РАНИОН в качестве важной составляющей их филологического фундамента<sup>19</sup>.

Заметим, что и книга Б. М. Энгельгардта «Формальный метод в истории литературы» (Л., 1927), полемизирующая с ОПОЯЗ’ом, также содержала экскурсы в область «высказывания с установкой на выражение» (Р. О. Якобсон), «коммуникативной лингвистики», гумбольдтианства и т. д.<sup>20</sup> Интересно, что, работая в том же ИЛЯЗВе, Б. М. Энгельгардт занимался в 1925 г. сугубо лингвистической темой «Проблемы и методы семантики»<sup>21</sup>. На труды этого исследователя, затрагивающие проблематику философии языка, есть ссылка в МФЯ: «О Гумбольдте и его значении для русской лингвистической мысли читатель найдет в книге: Энгельгардт Б. М. А. Н. Веселовский. Пг., 1922»<sup>22</sup>.

Поэтому не удивительно, что следы лингвофилософских дискуссий 1920-х гг. фигурируют и в ФМЛ, даже если не принимать во внимание возможные обстоятельства написания этой книги, о которых спорят некоторые ученые, усматривая активное участие М. М. Бахтина в творческом тандеме П. Н. Медведева и

В. Н. Волошинова<sup>23</sup>...

Те или иные лингвистические замечания встречаются в книге на многих страницах; особенно — в главе «Поэтический язык как предмет поэтики» из III ее части («Формальный метод в поэтике»). Характерны названия некоторых разделов указанной главы, например: «Поэтический язык как особая языковая система», «Поэтический язык и конструкция литературного произведения», «Поэтика и лингвистика», «Итоги методологического анализа проблемы поэтического языка», «Апофатический метод определения особенностей поэтического языка», «Поэтический язык как изнанка языка практического», «Проблема жизненно-практического языка», «Жизненно-практический язык у формалистов», «Современное состояние проблемы поэтического языка у формалистов», «Проблема звука в поэзии» и т. д.

Соответственно в ФМЛ имеются ссылки на работы В. Гумбольдта, К. Фосслера, представителей «женевской школы: Байи и Сешэ», А. А. Потебни, И. А. Бодуэна де Куртенэ, Г. Г. Шпета («Внутренняя форма слова»), Л. В. Щербы, Л. П. Якубинского («О звуках стихотворного языка», «О скоплении одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках», «О поэтическом глоссемосочетании»)<sup>24</sup>, Е. Д. Поливанова («По поводу звуковых жестов японского языка»)<sup>25</sup>. Ср., например: «Формалисты научились ценить звук в фонетической лаборатории И. А. Бодуэна-де-Куртенэ и Л. В. Щербы. Этот трезвый звук экспериментальной фонетики они противопоставили осмысленному слову как заумный язык поэзии» (с. 69)<sup>26</sup>. Интересно, что П. Н. Медведев, рассуждая об «истории симфонической формы от Бетховена до Малера», ссылается на статью В. Н. Волошинова «Слово в жизни и слово в поэзии» (1926)<sup>27</sup>, — чего, кстати говоря, никогда не делал печатно М. М. Бахтин в отношении своих друзей и возможных «соавторов».

В книге прослеживается характерное для «бахтинского круга» стремление критически осмыслить не только обсуждаемый предмет (в данном случае формальный метод), но и провести методологическую ревизию других влиятельных научных парадигм, например: «Аналогичным движением в области филологии является школа Фосслера (*Idealistische Neufilologie*),

пытающаяся приспособить идеалистическую философию к решению конкретных проблем лингвистики и истории языка» (с. 10); «Лингвистика, строя понятие языка и его элементов — синтаксических, морфологических, лексических и иных, — отвлекается от форм организации конкретных высказываний и их социально-идеологических функций. Поэтому язык лингвистики и лингвистические элементы индифферентны к познавательной истине, к поэтической красоте, к политической правоте и т. п. // Такая абстракция совершенно правомерна, необходима и диктуется познавательными и практическими целями самой лингвистики. Без нее не построить понятия языка как системы. Поэтому можно и должно изучать функции языка и его элементов в поэтической конструкции, равно и функции его в различнейших типах жизненных высказываний, ораторских выступлений, научных построений и пр. Это изучение должно опираться на лингвистику, но оно не будет лингвистическим. Руководящие принципы для отбора и оценки лингвистических элементов могут дать только формы и цели соответствующих идеологических образований. Но такое изучение функций языка в поэзии в корне отлично от изучения “поэтического языка” как особой языковой системы» (с. 94—95); «Якубинский, конечно, неправ. <...> Лингвистический анализ какого-нибудь поэтического произведения не обладает никаким критерием для различения поэтически существенного от несущественного. Оставаясь в пределах такого анализа, совершенно нельзя судить, являются ли и в какой мере выделяемые с его помощью лингвистические элементы элементами самой поэтической конструкции»; «Поэтому же совершенно не основательна и попытка Жирмунского строить поэтику как поэтическую лингвистику. <...> В основе этой попытки лежит совершенно не доказанное предположение, что лингвистический элемент языка и конструктивный элемент произведения непременно должны совпадать. Мы полагаем, что они не совпадают и совпадать не могут как явления различных планов» (с. 96)»; «Формалисты, признавая возможность поэтического языка чем-то само собой разумеющимся, совершенно не заметили всех тех методологических трудностей и двусмысленностей, какие заложены в этом понятии. Поэтому

без всякой методологической оглядки они построили теорию поэтического языка как особой языковой системы и пытались даже найти чисто лингвистические законы и признаки поэтического» (с. 96); «Ни о каком жизненно-практическом языке как об особой языковой системе говорить не приходится. Более того, если можно и должно было говорить о функциях языка в поэтической конструкции, то аналогичная задача в применении к жизненно-практической конструкции чрезвычайно осложняется. // Ведь определенно жизненно-практической конструкции не существует. <...> Между отдельными жизненно-практическими конструкциями формальные различия могут быть даже существенней и глубже, чем между научным трактатом и поэтическим произведением. // Необходим тщательный и трудный анализ различных типов речевых выступлений и соответствующих форм высказывания во всех сферах жизненного общения и практики, чтобы можно было говорить о функциях языка в том или ином типе коммуникативной конструкции. При этом придется все время учитывать все социальные особенности общающихся групп и всю конкретную сложность идеологического кругозора — понятий, верований, нравов и пр., и пр., — в пределах которого строится каждое жизненное высказывание. Современная лингвистика только теперь начинает подходить к этим труднейшим вопросам речевого общения в школе Фосслера и в школе философа Бенедетто Кроче» (с. 104).

В проблематике и терминологии ФМЛ есть отдельные параллели с МФЯ, статьей В. Н. Волошинова «О границах поэтики и лингвистики» (1930) и некоторыми бахтинскими трудами<sup>28</sup>. Так, по мнению В. Л. Махлина, «критика “лингвистической поэтики” здесь совершенно узнаваема: данная точка зрения более основательно развита практически во всех основных литературно-теоретических работах Бахтина (в “Марксизме и философии языка”, в “Слове в романе”, в книге о Достоевском и др.). Методологическая альтернатива лингвистической поэтике — выдвинутое Бахтиным понятие “металингвистики”»<sup>29</sup>. Не касаясь в данном случае проблемы авторства «спорных текстов», заметим, что в этом комментарии подчеркивается первенство ФМЛ в плане развертывания лингвистических взглядов «бах-

тинского круга».

Сказанное относится и к иным научным идеям П. Н. Медведева, используемым концептам (*высказывание, социальная оценка* и др.). Например: «Но иначе обстоит дело с конкретным высказыванием, хотя бы состоящим из одного слова. Всякое конкретное высказывание — социальный акт. Будучи даже единичным материальным комплексом — звуковым, произносительным, зрительным, высказывание в то же время — часть социальной действительности. Оно организует общение, установленное на ответную реакцию, само на что-то реагирует; оно неразрывно вплетено в событие общения. Его единичная действительность есть уже не действительность физического тела, а действительность исторического явления. Исторически и социально значим не только смысл высказывания, но и самый факт его произнесения, вообще — осуществления здесь и теперь, при данных обстоятельствах, в данный исторический момент, в условиях данной социальной ситуации» (с. 134); «Если мы оторвем высказывание от социального общения, овеществим его, то мы утратим и достигнутое нами органическое единство всех его моментов. Слово, грамматическая форма, предложение и все вообще лингвистические определенности, взятые в отвлечении от конкретного и историчного высказывания, превращаются в технические знаки только возможного, исторически еще не индивидуализованного смысла. Эта органическая связь смысла и знака не может стать словарной, грамматически устойчивой и закрепленной в передающихся тождественных формах, т. е. она не может сама стать знаком или постоянным моментом знака, грамматикализироваться. Эта связь создается, чтобы разрушаться и снова создаваться, но уже в новых формах, в условиях нового высказывания. // Вот эту-то историческую актуальность, объединяющую единичную наличность высказывания с общностью и полнотой его смысла, индивидуализующую и конкретизирующую смысл и осмысляющую звуковую наличность слова здесь и теперь, мы называем социальной оценкой» (с. 135); «Социальная оценка определяет все стороны высказывания, пронизывая его насквозь, но наиболее чистое и типическое свое выражение она находит в экспрессивной интонации» (с. 136); «Даже внутреннее

высказывание (внутренняя речь) — социально; оно ориентировано на какую-то возможную аудиторию, на какой-то возможный ответ, и только в процессе такой ориентировки оно может сложиться и сколько-нибудь оформиться» (с. 140).

В ФМЛ впервые отчетливо выражена полемика «бахтинского круга» с влиятельной в то время лингвофилософской концепцией Г. Г. Шпета<sup>30</sup>: «Итак, между языком как абстрактной системой возможностей и между конкретною его действительностью посредствует социальная оценка. <...> Эту посредническую роль социальной оценки совершенно не понимают сторонники “внутренней формы”. <...> Отсюда нелепые попытки показать внутреннюю форму в самом слове, в предложении, в периоде, вообще в языковой конструкции, взятой независимо от высказывания и его конкретной исторической ситуации» — с примечанием: «Поучительным примером таких попыток является книга Г. Шпета “Внутренняя форма слова”, М, 1927 г. Стремление внести диалектику и историю не мешает ему все же искать внутреннюю форму в языке и субстанциализовать ее в нем. На идеалистической почве, впрочем, иначе и быть не может» (с. 140). Ср. также в проспекте волошиновского МФЯ: «В настоящее время интерес к слову идет у нас по двум направлениям. <...> Первое направление, пройдя через футуризм и осложнившись позитивистическими влияниями, исходящими от некоторых направлений западноевропейского искусствovedения и лингвистики, образовало так называемый формальный метод. Другое направление, сложившееся под влиянием западноевропейской философской мысли — неокантианской, но главным образом феноменологической (Гуссерль) — нашло свое выражение в философии слова Густава Шпета, его учеников и последователей»; «Социальная оценка формирует самое содержание значения слова, т. е. конкретное определение, которое дает слово своему предмету. Пресловутая “внутренняя форма слова” у большинства апологетов-теоретиков является лишь искаженным и научно-непродуктивным выражением для заложенной в слове социальной оценки»<sup>31</sup>. Соответственно антишпетовская методологическая программа развернута и в самом МФЯ, где фамилия ученого по числу ссылок занимает одно из

первых мест, например: «В русской литературе об оценке, как о *созначении* слова, говорит Г. Шпет. Для него характерно резкое разделение предметного значения и оценивающего созначения, которые он помещает в разные сферы действительности. Такой разрыв между предметным значением и оценкой совершенно недопустим и основан на том, что не замечаются более глубокие функции оценки в речи. Предметное значение формируется оценкой, ведь оценка определяет то, что данное предметное значение вошло в кругозор говорящих — как в ближайший, так и в более широкий социальный кругозор данной социальной группы. <...>»<sup>32</sup>.

В рассуждениях автора ФМЛ встречаются и эклектические высказывания в духе марризма, расходящиеся со взглядами М. М. Бахтина и даже В. Н. Волошинова<sup>33</sup>, например мысль о прямолинейной связи языка и базиса: «Две враждующие социальные группы располагают одним и тем же лингвистическим языковым материалом — абсолютно одинаковым словарем, теми же морфологическими и синтаксическими возможностями и пр. При этих условиях, если различия наших двух социальных групп обусловлены существенными социально-экономическими предпосылками их бытия, одни и те же слова будут интонироваться глубоко различно; в одних и тех же общеграмматических конструкциях они будут вступать между собою в глубоко различные смысловые и стилистические сочетания. Одни и те же слова будут занимать совершенно иное иерархическое место в целом высказывания как конкретного социального акта. // <...> На самом же деле язык создается, формируется и непрерывно становится в границах определенного ценностного кругозора. Поэтому и не могут две существенно различные социальные группы обладать одним и тем же языковым арсеналом» (с. 138). Это может объясняться непосредственным влиянием на П. Н. Медведева как самого Н. Я. Марра, курировавшего в ИЛЯЗВе сферу языкознания, так и промарровского окружения в стенах того же института.

Книга П. Н. Медведева, несомненно, экстраполировала коллективные споры о формальном методе и поэтическом языке в «кругу Бахтина». Но ее автор (заметим, юрист по образованию,

хотя и со студенческой поры интересовавшийся филологией, литературной критикой<sup>34</sup>), будучи далеким в своих основных научных интересах от лингвистики, отразил картину этих дискуссий, используя самобытный синтез терминологии формальной школы, понятийного аппарата других влиятельных филологических теорий и отчасти собственного «метаязыка» описания существа художественно-речевых явлений. Поэтому наряду с апробированными лингвистическими терминами в ФМЛ встречаются слова, выражения, формулировки, отличающиеся семантической избыточностью, дилетантской неточностью, например: *позитивная* [позитивистская?] *лингвистика*, *жизненно-практический язык*, *история языка неограмматиков*, *французские лингвисты-стилисты*, *поэтическая конструкция*, *поэтическая фонема* и *ее функции*, *синтаксическая интонация*<sup>35</sup>.

Характерно, что на это сразу же обратил внимание один из самых первых и заинтересованных читателей ФМЛ — В. Н. Волошинов, который в статье «О границах поэтики и лингвистики» тактично, но с академической твердостью духа оспаривает некоторые положения своего коллеги: «<...> В отношении второго фактора — интонационного, может возникнуть тенденция разбить его на две самостоятельные модификации: 1) синтаксическую интонацию и 2) экспрессивную интонацию. Такое деление появляется и у П. Н. Медведева <...>. // Мы полагаем, что такое утверждение не совсем верно. // Прежде всего, в с я к а я и н т о н а ц и я э к с п р е с с и в н а, т. е. является воплощенной в звуковом материале социальной оценкой. // Этим самым рушится предположение о возможности отсутствия “экспрессивной” интонации, так как безоценочной речи вообще в природе не существует. Затем, если говорить о “синтаксической» и н т о н а ц и и, то почему же не говорить о “графической» или “лексической” интонации? // Конечно, мы понимаем мысль П. Н. Медведева. Существует как бы нижний предел экспрессивной интонации, за которым начинается уже иная область грамматики и ее формальных категорий. Но ставить в одном ряду понятия экспрессивной и с и н т а к с и ч е с к о й интонации — *lapsus terminologiae*»<sup>36</sup>. Данные рассуждения В. Н. Волошинова, безупречные с точки зрения методологии и терминологии

современного языкознания, выявляют не только разницу в лингвистической подготовке представителей «бахтинского круга», но и косвенно доказывают, что ФМЛ и МФЯ, как и цитируемая статья, не могли быть написаны одним автором (по мнению некоторых исследователей, М. М. Бахтиным)<sup>37</sup>; несмотря на наличие «общей концепции», все участники данного диалога сохраняли свою творческую индивидуальность и суверенность, а в чем-то интеллектуально и соперничали друг с другом<sup>38</sup>. Ср. также развернутую полемику В. Н. Волошинова в той же статье с ФМЛ по другому поводу: «В последнее время мы имеем указание о влиянии на В. В. Виноградова “женевской школы” в книге П. Н. Медведева “Формальный метод в литературоведении”. // Правда, тот вывод, к которому приходит П. Н. Медведев, утверждая, что влияние французских лингвистов основ формалистической поэтики не определило<sup>39</sup>, нам представляется не вполне убедительным (здесь имеется ссылка: «В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. «Прибой», 1929 г., стр. 58 и сл.». — Н. В.). Конечно, если формальный метод ограничить его первым периодом (с 1914 г. по 1918 г. — по отчетливому хронологическому делению П. Медведева), то само собой разумеется, что к серьезному и вполне ответственному лингвистическому мышлению Соссюра, Байи и др. футуристические декларации В. Шкловского никакого отношения не имеют. Это своеобразная, полунаучная, полулитературная конквиста, движимая своими узко-программными, отнюдь не объективно исследовательскими, интересами, только привлекла внимание к тем ценным проблемам, которые не только решить, но даже правильно поставить оказалось не в ее силах. Организованное вторжение в столь заманчивые, еще мало изведенные “формальные области” теоретического литературоведения началось позже благодаря трудам В. В. Виноградова, В. М. Жирмунского и других представителей формального метода (примечание В. Н. Волошинова: «Во избежание недоразумений мы должны подчеркнуть резко полемическую позицию В. В. Виноградова по отношению к “формалистам”. Однако, субъективный пафос дистанции не дает еще права утверждать и объективную отдаленность и независимость»). Беспринципному методологическому авантюризму

они попытались противопоставить более объективную установку исследовательской мысли. В этот момент, как совершенно справедливо отмечает и П. Н. Медведев (ссылка на источник. — Н. В.), и произошло проникновение лингвистического метода в поэтику. Наиболее полно и последовательно провел эту тенденцию В. В. Виноградов»<sup>40</sup>.

Нередко попытки автора ФМЛ теоретизировать выглядят наивно, во всяком случае с точки зрения современной науки (хотя в чем-то перекликаются во времени и пространстве с высказываниями, например, представителей Пражского лингвистического кружка): «Язык, понятый как совокупность или система лингвистических возможностей — фонетических, грамматических, словарных, — менее всего является материалом поэзии. Поэт выбирает не лингвистические формы, а заложенные в них оценки. Все лингвистические характеристики слова получены лишь путем абстракции этой оценки и сами по себе, в своей отвлеченности, не только не могут являться материалом поэзии, но даже примером грамматики. // Привести пример значит произнести условное высказывание; чистая же лингвистическая форма поддается лишь символическому обозначению. Как действительность, она осуществляется лишь в конкретном речевом выступлении, в социальном акте высказывания» (с. 136). Встречаются, на наш взгляд, и ошибочные суждения в ФМЛ, например замечание о преемственности между В. Гумбольдтом и А. А. Потебней по линии анализа поэтического языка: «Самое понятие поэтического языка у формалистов является, конечно, не впервые. Оно было в обиходе и раньше; прежде всего — у Потебни, который и в этом отношении сам является продолжателем традиций Гумбольдта» (с. 93). Своей прямолинейностью эта мысль лишь отдаленно напоминает соответствующие высказывания в МФЯ, например: «Можно сказать, что вся послегумбольдтовская лингвистика до наших дней находится под его определяющим влиянием»; «В русской лингвистической литературе важнейшим представителем первого направления является А. А. Потебня и круг его последователей» — с примечанием: «Его основная философская работа: “Мысль и язык” <...> В основной книге Потебни имеется изложение

идей Гумбольдта»<sup>41</sup>.

О том, что ФМЛ интересовал своей проблематикой не только литературоведов, свидетельствует, например, внимание к данной книге известного языковеда акад. Г. В. Степанова, рекомендовавшего своим ученикам параллельное знакомство с работами формалистов и их критиков, прежде всего П. Н. Медведева<sup>42</sup>. Отчасти это объясняется инициированными формализмом спорами о соотносительности поэтики с лингвистикой.

Сделаем выводы. Книга П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении», несмотря на ее литературоведческую специфику, отразила и некоторые черты лингвофилологической концепции «бахтинского круга», позже развернутые в работах В. Н. Волошинова и М. М. Бахтина. Синтез филологических наук и философии был естествен для многих ученых-гуманитариев 1920-х гг., воспитанных на западноевропейских и отечественных научных традициях. По своей проблематике ФМЛ органичен не только в контексте исследовательских интересов самого П. Н. Медведева, в частности как сотрудника ИЛЯЗВа, но и в плане творческого взаимодействия последнего с В. Н. Волошиновым. Видеть в этой книге исключительное влияние, хотя бы и философское, со стороны М. М. Бахтина, тем более использовать это в качестве аргумента его авторства<sup>43</sup>, по меньшей мере наивно, — учитывая общий потенциал того интеллектуального «магнитного поля», в котором пребывали и научно выросли в ленинградской академической среде его ближайшие друзья.

*Саранск*

*Мордовский государственный университет*

*Николай Леонидович Васильев, доктор филологических наук,  
профессор*

<sup>1</sup> См., например: *Васильев Н. Л.* Проблема высказывания (речевых жанров) в лингвистической концепции М. М. Бахтина и ее значение для развития филологических наук // Проблемы научного наследия М. М. Бахтина. — Саранск, 1985. — С. 85—104; Он же. Теория металингвистики в филологической концепции М. М. Бахтина // М. М. Бахтин: Проблемы научного наследия. — Саранск, 1992. — С. 45—52; *Гоготшивили Л. А.* Философия языка М. М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма // М. М. Бахтин как философ. — М., 1992. — С. 142—174; *Колесов В. В.* Металингвистика М. М. Бахтина // Рус. язык в школе. — 1995. — № 5. — С. 92—98; *Перлина Н.* Диалог о диалоге: Бахтин — виноград, 1924 — 1965 / Пер. с англ. // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. — СПб., 1995. — С. 155—170; *Lähteenmäki M.* Dialogue, Language and Meaning: Variations on Bakhtinian Themes. — Jyväskylä, 2001; *Киржаева В. П.* Лингвистическая проблематика в книгах, статьях и набросках М. М. Бахтина. Ст. первая: О некоторых параллелях и созвучиях (Соссюр, Фосслер и Шпитцер) // Бахтин в Саранске: документы, материалы, исследования. — Вып. 1. — Саранск, 2002. — С. 36—55; *Lähteenmäki M.* Vološinov and Cassirer: A case of plagiarism? // *Historiographia Linguistica*; XXIX. — 2002. — № 1/2. — P. 121—144; *Faraco C.-A.* Linguagem & Dialogo as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin. — Curitiba, 2003; *Brandist C.* Vološinov's dilemma: on the philosophical roots of the dialogic theory of the utterance // *The Bakhtin Circle: In the Master's absence.* — Manchester; N.Y., 2004. — P. 97—124; *Алматов В. М.* Волошинов, Бахтин и лингвистика. — М., 2005; - [Рец.:] *Алматов В. М.* Волошинов, Бахтин и лингвистика. М., 2005 // Вестн. Российского гуманитарного научного фонда. — 2006. — № 3. — С. 254—259.

<sup>2</sup> См.: Из переписки М. М. Бахтина с В. В. Кожинным / Публ. Н. А. Панькова // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 2000. — № 3/4. — С. 127—128. О том, что М. М. Бахтин воспринимал себя, особенно в ранний период своей научной деятельности, в первую очередь философом см., например: *Бочаров С. Г.* Об одном разговоре и вокруг него // Новое лит. обозрение. — № 2 (1993). — С. 76.

<sup>3</sup> См.: *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. — Л., 1928.

<sup>4</sup> Подробнее см.: *Медведев Ю. П.* На пути к созданию социологической поэтики // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1998. — № 2. — С. 31, 54 (прим. 117).

<sup>5</sup> О месте этой книги в общем контексте творчества «бахтинского круга» см., например: *Brandist C.* The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics. — London, 2002. — P. 66—74.

<sup>6</sup> См.: Личное дело В. Н. Волошинова / Публ. Н. А. Панькова // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1995. — № 2. — С. 81, 86—87, 89—91.

<sup>7</sup> См.: *Brandist C.* Sociological linguistics in Leningrad: The Institute for the comparative history of the literatures and languages of the West and East (ILJAZV), 1921 — 1933 // Russian Literature. — 2008. — Vol. 63. — № 2/4. — P. 190—192. В указанное время В.Н.Волошинов числился одним из «сверхштатных» научных сотрудников II разряда ИЛЯЗВа, а позже был переведен в категорию «сверхштатных аспирантов» (см.: *Васильев Н. Л.* В. Н. Волошинов: Биограф. очерк // Волошинов В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. — СПб., 1995. — С. 11—12).

<sup>8</sup> См.: *Медведев Ю. П.* «Нас было много на челне...» // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1992. — № 2. — С. 100, 101; Он же. На пути к созданию социологической поэтики // Там же. — 1998. — № 2. — С. 28—29, 31. Ср.: *The Bakhtin Circle: a timeline // The Bakhtin Circle: In the Master's Absence / Ed. by C. Brandist, D. Shepherd, G. Tihanov.* — Manchester; N.Y., 2004. — P. 265. См. также: ЦГАЛИ СПб., ф. 288 (НИИ сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока), оп. 1, ед. хр. 37, л. 53, 54 об.; ед. хр. 40, л. 40; Архив Российского (Ленинградского) государственного педагогического института (далее — РГПИ). Личное дело П. Н. Медведева — № 1076. Л. 3 (выражаю благодарность Д. А. Юнову, предоставившему в 1994 г. в мое распоряжение данную информацию).

<sup>9</sup> См.: *Васильев Н. Л.* В. Н. Волошинов... С. 12—14; Он же. Личность и творчество В. Н. Волошинова в оценке его современ-

ников // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 2000. — № 2. — С. 36.

<sup>10</sup> В письме в НКВД (22.02.1940) по поводу ареста П. Н. Медведева, к тому времени уже негласно расстрелянного за участие в «антисоветской деятельности», В. А. Десницкий сообщал: «На моих глазах происходила и научно-исследовательская работа П. Н. <...> Его наиболее ценная работа (“Формальный метод в литературоведении”) проведена и выполнена, в значительной мере, с использованием моих указаний и советов» (цит. по: *Медведев Ю. П.* «Нас было много на челне...». С. 94). См. также: *Медведев Ю. П.* На пути к созданию социологической поэтики. — С. 25—26, 29; *Медведев Ю. П., Медведева Д. А.* Творческое наследие П. Н. Медведева в свете диалога с М. М. Бахтиным // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 2001. — № 2. — С. 83. См. также англ. пер: *Medvedev Iurii, Medvedeva Dar'ia.* The scholarly legacy of Pavel Medvedev in the light of his dialogue with Bakhtin // *The Bakhtin Circle: In the Master's absence.* — P. 36.

<sup>11</sup> См.: *Медведев Ю. П.* На пути к созданию социологической поэтики. — С. 28; Brandist С. Op. cit. — P. 179.

<sup>12</sup> См.: *Медведев Ю. П.* На пути к созданию социологической поэтики. — С. 31.

<sup>13</sup> См.: *Эльзон М. Д.* «Вне моды» // Бухштаб Б.Я. Фет и другие: Избр. работы. — СПб., 2000. — С. 6—7.

<sup>14</sup> См.: *Бухштаб Б. Я.* Филологические записи 1927—1931 гг. / Публ. А. Е. Барзаха // Бухштаб Б. Я. Фет и другие. С. 463—517; 518—535 (прим.).

<sup>15</sup> *Бухштаб Б. Я.* Филологические записи. С. 473—474, 476, 477, 482, 513.

<sup>16</sup> Там же. — С. 514, 516.

<sup>17</sup> См.: *Васильев Н. Л.* Личность и творчество В. Н. Волошинова...; Алпатов В. М. Указ. соч.

<sup>18</sup> *Бухштаб Б. Я.* Филологические записи... С. 496, 497, 503, 504, 515.

<sup>19</sup> См. об этом: Справочник аспиранта РАНИОН на 1929/30 год. — М., 1929. — С. 31 — 33; *Васильев Н. Л.* К текстологии книги В.Н.Волошинова «Марксизм и философия языка» // *Proceedings of the XII International Bakhtin Conference (Juväskulä,*

Finland, 18 — 22 July, 2005) / Ed. by M. Lähteenmäki, H. Dufva, S. Leppänen and P. Varis. Juväskylä, 2006 [CD]. С. 53—60; Он же. К научной биографии В. Н. Волошинова и текстологии книги «Марксизм и философия языка» // Невельский сборник. — Вып. 11. — СПб., 2006. — С. 72 — 76.

<sup>20</sup> См. об этом: *Барзах А. Е.* Примечания // Бухштаб Б. Я. Фет и другие... С. 522, 525—526.

<sup>21</sup> См.: *Brandist C.* Op. cit. — P. 175.

<sup>22</sup> *Волошинов В. Н.* Философия и социология гуманитарных наук. — С. 261.

<sup>23</sup> Об их соавторской работе по теории музыкального творчества (1924 г.), подготовке хрестоматии по «материалистической мысли» в искусстве, участии в обсуждении книги В. В. Виноградова «О художественной прозе» (1930), обмене публикациями см.: Медведев Ю. П. На пути к созданию социологической поэтики. С. 25, 35; *Медведев Ю. П., Медведева Д. А.* Круг Бахтина как «мыслительный коллектив» // Proceedings of the XII International Bakhtin Conference... С. 25, 29 (то же: Звезда. — 2006. — № 7. — С. 201, 204). О некоторых стилистических параллелях и расхождениях между авторизованными трудами П. Н. Медведева, В. Н. Волошинова и М. М. Бахтина см.: *Васильев Н. Л.* Заметки об авторстве «спорных текстов», вышедших из круга М. М. Бахтина // Невельский сборник. — Вып. 10. — СПб., 2005. — С. 71—80.

<sup>24</sup> Напомним, что Л. П. Якубинский являлся одним из ведущих ученых и администраторов ИЛЯЗВа, а позже — директором Государственного института речевой культуры (ГИРК), и творчески тесно контактировал с В. Н. Волошиновым. См., в частности: *Иванова И. С.* Концепция диалога в работах Л. П. Якубинского и В. Н. Волошинова (к вопросу о взаимосвязи) // Язык и речевая деятельность. — [Вып.] 3. — СПб., 2000. — С. 285—304; *Lähteenmäki M., Васильев Н. Л.* Рецепция «нового учения о языке» Н. Я. Марра в работах В. Н. Волошинова: искренность или конъюнктура? // Russian Linguistics. — 2005. — Vol. 29. — № 1. — P. 83, 88. Однако это не помешало П. Н. Медведеву критически рассматривать теоретические построения своего коллеги-лингвиста (см. далее).

<sup>25</sup> Имя ученого фигурирует в ФМЛ искаженно: Л. Поливанов. Это отчасти напоминает известный парадокс первого издания МФЯ в отношении гендерного статуса другого известного представителя московской лингвистики 1920-х гг. — Р. О. Шор (см. об этом, в частности: Васильев Н. Л. К текстологии книги В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка». С. 59—60). Недавно мы обнаружили, что ошибочная половая идентификация и даже инициальная обезличенность Р. О. Шор встречалась и в более позднее время — причем в обстоятельствах куда более идеологизированных, что отчасти реабилитирует автора МФЯ: «В 12 часов прибывает делегация Академии наук СССР в составе вице-президента академика В. Л. Комарова, академиком: А. С. Орлова, А. Н. Крылова, <...>, проф. А. А. Бусыгина, Л. Г. Башинджагына, С. Л. Быховского и др., делегации Дома ученых в составе проф. Р. Л. Самойловича, Шора и других, <...>, ВЦК (Всесоюзного центрального комитета. — Н. В.) нового алфавита и др.» (Хроника траурных дней [Отчет о похоронах акад. Н. Я. Марра в Ленинграде, републикованный в посвященном его памяти специальном выпуске основанного им журнала] // Проблемы истории докапиталистических обществ. 1935. № 3/4. С. 258). О том, что речь, вероятно, идет именно о Р. О. Шор свидетельствует перепечатка в том же издании статьи-некролога последней «Академик Марр и его учение о языке» (с. 217—218), оперативно опубликованной через два дня после смерти ученого в газете «Красная звезда» (22.12.1934).

<sup>26</sup> Здесь и далее цит. по: *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. — М., 1993 (с указанием страниц в тексте; абзацные отступы отмечаются двумя косыми чертами).

<sup>27</sup> Там же. С. 19. В 1921—1923 гг. последний был известен главным образом по своим публикациям о теории музыки, в частности в журнале «Записки Передвижного театра», редактировавшемся П. Н. Медведевым (еще один факт, говорящий о творческом взаимодействии П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова). См. также: Васильев Н. Л. В. Н. Волошинов... С. 10, 21.

<sup>28</sup> См., в частности: *Медведев Ю. П.* На пути к созданию социологической поэтики. — С. 23.

<sup>29</sup> См.: *Махлин В. Л.* Комментарии // Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении (1993). — С. 201.

<sup>30</sup> О соотносительности филологических взглядов Г. Г. Шпета и «бахтинского круга» см., в частности, тезисы нашего доклада: G. Chpet et M. Bakhtine: aux sources de la métalangue du «cercle de Bakhtine» / Г. Шпет и М. Бахтин: к истокам метаязыка «бахтинского круга» // Colloque international “Gustave Chpet et son heritage: Aux sources russes du structuralisme et de la sémiotique: Creuset d’influences et intériorisation des marges” (Bordeaux, 21 — 24 novembre 2007). — Bordeaux, 2007. — P. [52].

<sup>31</sup> См.: Личное дело В. Н. Волошинова — С. 90, 98.

<sup>32</sup> Цит. по: *Волошинов В. Н.* Философия и социология гуманитарных наук. — С. 324.

<sup>33</sup> См.: *Lähteenmäki M., Васильев Н. Л.* Указ. соч.

<sup>34</sup> См.: *Медведев Ю. П., Медведева Д. А.* Творческое наследие П. Н. Медведева в свете диалога с М. М. Бахтиным. — С. 74—75; *Medvedev Iurii, Medvedeva Dar’ia.* Op. cit. — P. 25—26.

<sup>35</sup> См.: *Медведев П. Н.* Указ. соч. — С. 20, 51, 88, 94, 136 и др.

<sup>36</sup> Цит. по: Бахтин М. М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / Сост. И. В. Пешков. — М., 2000. — С. 512.

<sup>37</sup> См. об этом: *Titunik J. R.* Bakhtin and/or Vološinov and/or Medvedev: Dialog and/or Doubletalk // Language and literary theory. — Michigan, 1984. — P. 543; *Медведев Ю. П.* На пути к созданию социологической поэтики. — С. 23. Ср. также сходные наблюдения по поводу проблемно-методологических и метаязыковых расхождений МФЯ с работами М. М. Бахтина: *Васильев Н. Л.* М. М. Бахтин или В. Н. Волошинов? (К вопросу об авторстве книг и статей, приписываемых М. М. Бахтину) // Лит. обозрение. — 1991. — № 9. — С. 38—43.

<sup>38</sup> Комментатор волошиновской статьи В. Л. Махлин, сторонник бахтинского авторства «спорных текстов», стремясь нейтрализовать указанное логическое противоречие, полагает, что это была своеобразная акция прикрытия со стороны «бах-

тинского круга», предпринятая с целью создать впечатление о расхождении творческих субъектов — П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова, за которыми незримо стоял в качестве демиурга сам М. М. Бахтин: «Примечательный факт как бы полемики между учениками» (С. 596). Если это так, то надо отдать должное сверхизобретательности М. М. Бахтина и его друзей, которые не только опубликовали под фамилиями четырех авторов (включая И. И. Канаева) впечатляющие по масштабности и разноплановости проблем тексты, но и сами же организовали их диалогическую критику...

<sup>39</sup> Заметим, что перед этим П. Н. Медведев пишет: «Влияние французской литературоведческой мысли на наш формализм, в особенности влияние французских лингвистов-стилистов, было довольно велико» (с. 61). — Н. В.

<sup>40</sup> *Бахтин М. М.* (под маской)... С. 489—490.

<sup>41</sup> *Волошинов В. Н.* Философия и социология гуманитарных наук. — С. 261.

<sup>42</sup> См.: *Медведев Ю. П.* На пути к созданию социологической поэтики. — С. 32.

<sup>43</sup> Отчетливо это проявляется по отношению к удивленной реплике Б. Л. Пастернака относительно глубокого философского подтекста ФМЛ. См.: Борис Пастернак — Павел Медведев. Письма к П. Медведеву // Литературное наследство. — М., 1983. — С. 709.

*Ana Maria Oliva*

## **Traditions of thought in Bakhtin's works of the 1920s**

Based on a paper presented at the XIII International Bakhtin Conference, which was held in London, Ontario, Canada, in July 2008. I am indebted to my interlocutors at the Bakhtin Conference, and to my former supervisors David Shepherd and Craig Brandist for suggestions. I also wish to thank Professor David W. Miller of Warwick University for critical comments on this paper.

I intend to pose and discuss some questions concerning role which the traditions of thought, which were available to Bakhtin in the early twentieth century, played in his ethical and aesthetic works of the 1920s. My aim is precisely to pose questions, rather than to provide answers, to identify problems rather than to offer solutions. These questions are philosophical questions, which need to be addressed philosophically, as authentic questions of the philosophy of science. They have to do with the treatment in the Bakhtin secondary literature of certain notions that seem to me to take too much for granted, such as the notion of a “tradition of thought”, the idea of a “turn” and its implications, and a certain tendency to analyse the work of Bakhtin in terms that epistemologists label as ‘rupturist’. A quick visit to the work of Bakhtin and to some works about Bakhtin will show the need to put these philosophical assumptions to question in order to avoid misunderstandings.

There is consensus among scholars about the need to enquire into the sources of the ideas of a given thinker or group of thinkers. Such an approach does help in understanding their thought better, and furthermore it allows the researcher to position the thinker or group of thinkers in his/their proper place in the history of thought, as belonging to a certain tradition. This “contextualist” approach is warmly favoured in the Bakhtin academic world because of the bet-

ter understanding that it has provided of the thought and the works of Bakhtin and of his colleagues in the Circle, and of the problems they worked on. Thinkers inevitably belong to traditions of thought from which they profit, that account (in part) for both the orientation and content of their output, and for some of the problems that they endeavour to address. I intend to discuss the problems created by claims that the ideas that are known to have influenced Bakhtin and his colleagues can be regarded as belonging to a multiplicity of “traditions of thought” and elucidate whether all scholars who claim that there is this or that tradition of thought between the lines in Bakhtin’s or his colleagues’ works do have an essential agreement on what they regard as a tradition of thought.

Some of the philosophical assumptions underlying this contextualist approach to Bakhtin studies will serve to organize the discussion around two main groups of questions. In the first place, I shall enquire whether we can arrive at a consensus about what is to be understood as a tradition of thought. Within this first group of questions, I want to analyse the nature of a tradition of thought in the human sciences and the influences that the contemporary state of affairs in the natural sciences exert on the human sciences. This is a fundamental question for an analysis of the situation in the early twentieth century. The question centres on the mutual influences of the two big realms of thought, the natural sciences and the humanities, and the effects of the contributions in the natural sciences on philosophical reflection. Assuming that traditions of thought are “sets of general assumptions about reality”, I shall then direct my enquiry to the suitability of approaching the philosophical musings of the young Bakhtin — the Bakhtin of the 1920s — as going to and fro, and never finally taking sides, between two great traditions, a dying idealism and a nascent realism. I shall discuss also whether this approach constitutes a reduction, a simplification of the complexity of the period, or whether, by contrast, it is appropriate to see Bakhtin as trying to come to grips with a dichotomy of realism and idealism. These will be represented by specific aspects of neo-Kantian idealism and phenomenological realism.

## TRADITIONS OF THOUGHT

To start with the enquiry into the notion of a tradition of thought, let it be said that in Bakhtin studies in the last ten years, the thinkers of the Bakhtin Circle have been presented as owing a great deal to parti-coloured currents of thought, such as a certain “Herbartian tradition”, a “functional pragmatic tradition” whereby “human beings do things purposefully and are guided by intentions”, a “tradition of Völkerpsychologie”, “the Brentano tradition”. Different terms are also often used: tradition, current, movement, school and so on. Vladimir Alpatov<sup>1</sup>, for instance, treats the phenomenological movement as a tradition, a tradition with names: the Brentano-Husserl tradition. Other authors identify the idea of a tradition not with names but with a geographical location, in addition to the representative figures: “the Austrian Gestalt tradition”, a certain “Russian populist tradition”. Other traditions in Bakhtin literature are: the tradition of legal thinking, the Hegelian tradition, the German idealist tradition, the Marburg school tradition, the Hebrew tradition, cultural traditions, the Romantic tradition, a representational tradition, a tradition inspired by Frege’s philosophy of logic and language, a common ancestry of the analytic and Continental traditions, the Anglo-American tradition, the Western metaphysical tradition, the tradition of laughter and carnivalesque forms, the Enlightenment tradition, the traditions of German liberalism, the tradition of Russian eschatologism, the Kantian tradition, the tradition of sentimentalism or unofficial seriousness, the West European tradition, the German historical tradition. Some authors present various traditions as working in isolation at certain stages in the thought of Bakhtin and his colleagues, others see various traditions at work simultaneously. Some authors see the Circle thinkers as relatively independent from their sources, others assume that they verged on plagiarism and created nothing, others (thankfully fewer, as research progresses) contend that Bakhtin and his colleagues were absolutely independent and capable of creating a whole system out of some sort of inspiration and without any influence<sup>2</sup>. In the general philosophical literature, the variety of versions of the idea of a tradition presents an equally puzzling panorama. There is not a basic consensus on the character and extent of the notion of a

tradition of thought, and this creates a risk of assuming that we all mean the same thing while we do not.

Research traditions have been named variously in the course of history; some of these labels are *Weltanschauung*, world-view, “paradigm”, “research program”. The notion of a tradition appeared in historiography as a reaction to positivistic historical methodology; it was a counter-approach to a history that consisted of collections of anecdotes. My attempt to specify the nature of a tradition is grounded on the need to avoid such collections of anecdotes in Bakhtin scholarship. The main idea is that traditions are philosophical systems, metaphysical assumptions, even moral principles, that are at the basis of all human experience and thinking, and they are the product of the vital experiences of preceding generations. They give thinkers the tools to account for enigmas, they often direct thinkers’ attention towards certain specific areas of research and even prescribe research methodologies. They are neither the products of thought nor do they originate in the human will to know; their roots are rather in experience. Because definitions are conventional and provide a working tool for discussion, I shall myself provide my own conventional working approach to a tradition and build my claims on such an approach. My “traditions of thought”, and more specifically those traditions of thought to which Bakhtin and his colleagues may be said to have belonged, are sets of general assumptions about the nature of reality and about our possibilities of knowledge of such reality.

I would further like to argue that the sets of general assumptions that were available to the thinkers of the Circle at the dawn of the twentieth century were derived from a dying idealism, represented by the two major schools of neo-Kantianism, and a nascent realism, represented by phenomenology<sup>3</sup>. I refer here to that variety of “realist” phenomenology represented by Husserl’s disciples — Adolf Reinach, Johannes Daubert, Max Scheler, Alexander Pfänder, Anton Marty. I shall oppose the idea that Bakhtin “synthesised” from the different sources that were available to him. In my view, Bakhtin was unsuccessful at such an attempt to synthesise, if he at all attempted to. He stayed on the boundary, he was aware of being on the boundary, and he experienced the co-existence of the

traditions on each side of the boundary as an unresolvable tension, thence the permanent occurrence of dualities in his understanding of the ethical and aesthetic in his youth, and in his interpretation of discursive interaction in later works. The early twentieth century is also characterized by the influences that humanist thought received from the realm of the natural sciences. Fundamental advances in the sciences marked the early century; the period witnessed radical changes in the image of the world and in our capacity to understand and change the world. The natural sciences encouraged thinkers to view reality in terms of complexity, diversity, instability, multiplicity, evolution, irreversibility, chance, discontinuity and indeterminism. Prigogine and Stengers<sup>4</sup> have discussed the issue of the importance of advances in the scientific realm in re-directing the philosophizing in different periods of history. In their account, the disenchantment produced by a nature that stopped being somehow “predictable” or “foreseeable” created the need for a sort of new alliance of man and the world. Such problems as relations (rather than substances), communication and evolution, the interaction between man and nature, and between man and man had become central not only among scientists, but also in the realm of the humanities. Concepts that had seemed mutually exclusive started to be related with each other in their interrelations: being and becoming, static and dynamic images of nature. Such a state of affairs poses interesting questions. What part did the problems in the natural sciences play in the intellectual environment in which philosophers discussed the relation of consciousness with the world of physical objects? Did the problems in the natural sciences, in physics and mathematics for instance, encourage philosophers to put their current assumptions about the nature of reality to question? These issues are themselves intended to contribute to specific enquiries on Bakhtin problems, because they are likely to throw light on the question how this state of affairs had an impact on his thought. Bakhtin himself is known to have had great interest in mathematics and physics, and also in biology, so that the aforementioned problems ought to have led him to reflect on the emergent picture of reality that the sciences were beginning to provide<sup>5</sup>.

BAKHTIN BETWEEN  
IDEALISM AND REALISM

On the basis of my very rough characterization of a notion of traditions as sets of general assumptions, I shall proceed to argue in favour of the view that the various influences operating on the thought of Bakhtin and his linguist colleagues can be understood in terms of the contemporaneous decline of idealism and the emergence of realism in Central Europe in the late nineteenth and early twentieth centuries. This does not constitute a reduction, or a simplification of the complexity of the period. Rather, I shall contend that this is the right framework for the understanding of the Bakhtin Circle thinkers, and that a declining idealism and a nascent realism were the two sets of general assumptions that were available to the thinkers of the Circle in those days. Particularly in his early ethical and aesthetic works, Bakhtin gives evidence of being caught between realism and idealism, as if between two fires, and unable or unwilling to move to either side.

The period of Bakhtin's career that preceded his "turn" of the 1930s is the most representative of the aforementioned dichotomy, and his works of this early period provide the most obvious evidence of his presumed sources. Boundaries, tensions and dualities never abandoned his works, but I shall concentrate on his earliest works here. The issue that stands out by virtue of its centrality in all the works of the 1920s is that of inter-subjective relations. This is the dominant topic in this decade, and in Bakhtin's works there is a permanent presence of boundaries; boundaries that both separate and unite two sides of dichotomies. The evident tension that these dualities reveal is a central characteristic of all the works of the decade. Bakhtin's works have boundaries separating and uniting self and other, life and culture, the "is" and the "ought", horizon and environment, cognition and perception, process and product, finalizedness and flux, subjectum of cognition and "subject" of perception. In all these texts, there are tensions between the historical human being — who is the sum of her/his past experiences — and the a priori values of outsideness and responsibility; tensions also between the sociological/dialogical and the individual, tensions between content and moment; tensions between expressive

and impressive aesthetic theories (Bakhtin's terminology, "Author and Hero", p. 61); tensions between the strict demand that the self remain outside the boundaries of the other and the need to overcome the separation and obtain access to a world of unitary validity; tensions between our knowledge of reality and our experience of objects. There are tensions in trying to reconcile the idea of life as permanent flux with that of a subject who is ever-present, all here and now, but always about to become something different, projecting to the future of consummation.

The central dichotomy, the one that works as a framework, is the dichotomy between self and other. Bakhtin scholars have claimed that this is a phenomenological characteristic of this period of Bakhtin's career, and that there is also in this period a simultaneous influence of neo-Kantianism and *Lebensphilosophie*<sup>6</sup>. My contention is that Bakhtin did not attempt to amalgamate these influences, which reached him simultaneously, but that he alternately and partially adopted elements of each, without finally taking sides. This ambivalent attitude eventually led him to unsolvable problems, and the impossibility of solving these problems may account for his "linguistic turn" in the 1930s. It is evident, for instance, that the "self", who must position him/herself outside the "other", has somehow objectivized this other, so to speak, and by making her/him an "object" the self is allowed to enter into phenomenological relations with the other. The other has become a sort of "intentional object" à la Brentano. This might suggest that we have here a phenomenological Bakhtin. But on further reading we come across claims such as the following:

I grasp an object not with my hand as an externally complete image or configuration, but with my internally experienced muscular feeling corresponding to my hand. And what I grasp is not the object as an externally complete image, but rather my tactile experience corresponding to the object, and my muscular feeling of the object's resistance, its heaviness, compactness and so forth. What is seen merely complements what is internally experienced. In general, all that which is given, present-on-hand, already realized and available — recedes, as such, into the background of the action-performing consciousness. ("Author and Hero in Aesthetic Activity", p. 43)

There is nothing phenomenological or realist in this account of perception. The object in this passage definitely resides in the mind, so there may be no reality outside consciousness. The objectified other has also “receded into the background” of consciousness. Moreover, the action that this “action-performing consciousness” performs may very well be the action of “producing” the object, including the other, in neo-Kantian fashion. This idealism, however, appears to contradict Bakhtin’s own anti-idealist protest, when he states that.

Ideological monologism found its clearest and theoretically most precise expression in idealistic philosophy. The monistic principle, that is, the affirmation of the unity of existence, is, in idealism, transformed into the unity of the consciousness. [...] The unity of consciousness, replacing the unity of existence, is inevitably transformed into the unity of a single consciousness; when this occurs it makes absolutely no difference what metaphysical form the unity takes: “consciousness in general” (“Bewusstsein überhaupt”), “the absolute I”, “the absolute spirit”, “the normative consciousness”, and so forth. (Bakhtin M. M. *Problems of Dostoevsky’s Poetics* / transl. by Caryl Emerson. Minneapolis and Manchester: University of Minnesota Press and Manchester University Press, 1997. P. 80—81, *italics in original*)

Bakhtin is an idealist protesting against idealism, just as he is often a phenomenologist protesting against realist phenomenology. He thus appears as an argonaut sailing between Scylla and Charybdis. At the dawn of the century, neo-Kantian rationalist idealism was falling into discredit, while a nascent phenomenology was urging to return “to the things themselves”. This urge was further strengthened by the advances in the natural sciences. The ambivalences that I have mentioned in Bakhtin’s work of the 1920s — there are more — are a reflection of the way in which two opposed and rival intellectual traditions were pressing upon his thought, and of the manner in which Bakhtin alternately adopted elements of each rival tradition without fully committing himself as an adherent to either. Bakhtin is alternately an idealist and a phenomenological realist, and he seems to be fully aware of the irreconcilability between these two positions. The style of presentation of the central aspects of his

works in this decade, as dichotomies, give evidence that Bakhtin was aware of being situated, as it were, in the boundaries between two worldviews that were irreconcilable, and between which there could be only tension and “a vigorous struggle”. A vigorous struggle is taking place over the ‘word’ and its systematic place, a struggle that can only be compared with medieval disputes between realism, nominalism and conceptualism. And indeed, the traditions of these philosophical trends of the Middle Ages are to a certain extent beginning to be revived in the realism of the phenomenologists and the conceptualism of the neo-Kantians.

There is a renaissance of medieval realism taking place among phenomenologists as part of a general renaissance of medieval philosophy, especially of Thomas Aquinas. The philosophy of the word and of the name is acquiring exceptional importance in this regard<sup>7</sup>.

Why did Bakhtin concentrate on the problems of language in his subsequent career? In my view, he took the alternative of the anti-realist way. This position consists of the rejection of the discussion whether there is a reality independent of the mind, or whether reality resides exclusively in the mind, and the adoption of a different perspective, which commits itself to neither position, as a way out of a contradiction by way of negating it. In anti-realist perspective, what really matters is the independence of reality with respect of our beliefs and discursive practices, not our capacity to cognize or the possibility that perception results in knowledge of reality. This was a characteristic of the epoch as well, which was marked by philosophers turning to language in search of answers to their philosophical questions about the nature of reality and the relations between consciousness and reality. A group of phenomenologists in Munich had started to expand the range of possible “intentional objects” in order to include the interlocutor within that to which the Husserlian “meaning-giving” acts were directed<sup>8</sup>. While there is no evidence for presuming that Bakhtin adhered to a realist phenomenology, or that he was familiar with the work of some of these phenomenologists (Adolf Reinach, Johannes Daubert), he engaged in a “linguistic turn” in the next period of his career. The interlocutor of the Bakhtin of the 1930s<sup>9</sup> was a constitutive ingredient of the

act of verbal communication, and her/his uptake was determinant of the utterance itself. In the utterance, the response by the interlocutor was somehow already “contained”. The chronotope of the late 1930s was, in Bakhtin’s words, the Kantian notion of time and space but it was “detranscendentalized”: it was time and space “as the forms of the most immediate reality” (“Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”, P. 85). But, whether this can be interpreted as a realist turn in his thought is another question that it is not within the scope of this article to discuss. For the time being, the second decade of the century has shown an ambivalent, contradictory Bakhtin, who seems never to “have got it right”. But, in a final analysis, we could also ask ourselves whether he had to get it right. Philosophers do not as a rule endeavour to obtain definitive answers to their questions; their *métier* involves, rather, the formulation of ever more, better, more precise, questions/problems, and the correction of errors. This is what keeps their work going. What is beyond doubt is that Bakhtin found no answers, but more problems, and that is what makes him a philosopher, and his career was a constant search for more questions rather than final answers or solutions, final truths. The problems that Bakhtin was unable to solve in his youth will be seen to reappear at later stages in his career, marking a continuity that reflects his permanent search for answers along different paths, the ethical and aesthetic in the 1920s, language in the works following the earliest stage. This continuity, which characterizes most of Bakhtin’s works, allows us to interpret his turn to questions of language of the 1930s in terms of evolution rather than crisis, revision and re-statement of old problems rather than rupture or “paradigm shift”.

*Bakhtin Centre*  
*University of Sheffield*

<sup>1</sup> *Alpatov V.* The Bakhtin Circle and problems in linguistics // *The Bakhtin Circle. In the Master’s Absence.* — Manchester and New York: Manchester University Press, 2004. — P. 70—96.

<sup>2</sup> All these examples come from relevant secondary litera-

ture on Bakhtin and the Circle, and the sources range from major works by renowned Bakhtin scholars, such as Ken Hirschkop, Craig Brandist, Galin Tihanov, Brian Poole, Caryl Emerson, among others, to papers presented in various International Bakhtin Conferences, doctoral theses and articles.

<sup>3</sup> See *Köhnke K. C.* The Rise of Neo-Kantianism. German Academic Philosophy between Idealism and Positivism. Cambridge: Cambridge University Press, 1991; *Phenomenology and the Crisis of Philosophy.* — New York: Harper, 1965; *Ringer F. K.* The Decline of the German Mandarins. The German Academic Community, 1890—1933. — Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969; *Schnädelbach H.* Philosophy in Germany 1831—1933 / transl. by E. Matthews. — Cambridge: Cambridge University Press, 1984; *Spiegelberg H.* The Phenomenological Movement. A Historical Introduction. — The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1984; *Willey T. E.* Back to Kant. The Revival of Kantianism in German Social and Historical Thought, 1860 — 1914. — Detroit: Wayne State University Press, 1978.

<sup>4</sup> *Prigogine I., Stengers I.* Order out of Chaos; Man's New Dialogue with Nature. — [б.м.]: Bantam Books, 1984.

<sup>5</sup> In the Foreword to the volume *Art and Answerability* (Bakhtin M. M. *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M. M. Bakhtin / ed. by Michael Holquist and Vadim Liapunov, transl. by Vadim Liapunov. — Austin: University of Texas Press, 1990), Michael Holquist provides information about Bakhtin's interest and acquaintance with the natural sciences, which he acquired and enriched through his friendship with Matvei Kagan. Holquist discusses Bakhtin's acquaintance with relativity theory also in his chapter 5, pp. 107-148.

<sup>6</sup> See, among many others, Bernard-Donals M. F. Mikhail Bakhtin; between Phenomenology and Marxism. — Cambridge: Cambridge University Press, 1994; *Brandist C.* The Bakhtin Circle. Philosophy, Culture and Politics. — London: Pluto Press, 2002 and *Brandist C. S.* The Rise of Soviet Sociolinguistics from the Ashes of Völkerpsychologie // *Journal of the History of the Behavioural Sciences.* — Vol. 42, No. 3. Summer 2006. — P. 261—277, *Hirschkop K.* Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy. — Oxford:

Oxford University Press, 1999, *Poole B.* From Phenomenology to Dialogue: Max Scheler's Phenomenological Tradition and Mikhail Bakhtin's Development from Towards a Philosophy of the Act to his Study of Dostoevsky // *Bakhtin and Cultural Theory* (2nd enlarged and expanded edition). — Manchester and New York: Manchester University Press, 2001. — P. 109—135.

<sup>7</sup> *Voloshinov V.* Report on work as a postgraduate student 1927/28 // *The Bakhtin Circle. In the Master's Absence.* — Manchester and New York: Manchester University Press, 2004. — P. 232.

<sup>8</sup> See *Crosby J. F.* Adolf Reinach's Discovery of the Social Acts // *Aletheia. An International Journal of Philosophy.* — 1983. — 3. — P. 142—194; *Phenomenology and the Crisis of Philosophy.* — New York: Harper, 1965; *Speech Act and Sachverhalt.* — The Hague: Martinus Nijhoff, 1990; *Reinach, A.* The A priori Foundations of the Civil Law transl. by J. F. Crosby // *Aletheia, An International Journal of Philosophy.* — 1983. — Vol. 3. — P. 1—142; *Roche M.* Phenomenology, Language and the Social Sciences. — London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1973; *Schuhmann K.* The Development of Speech Act Theory in Munich Phenomenology // *The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy.* — 2002. — II. — P. 73—92, *Schuhmann K., Smith B.* Questions: An Essay in Daubertian Phenomenology // *Philosophical and Phenomenological Research.* — 1987. — 47, 3. — P. 353—384; *Smith B.* Towards a History of Speech Act Theory // *Speech Acts, Meanings and Intentions: Critical Approaches to the Philosophy of John R. Searle.* — Berlin/New York: de Gruyter, 1990. — P. 29—61.

<sup>9</sup> In this group are included Bakhtin's essays on the novel, "Discourse in the Novel" (1934 — 35), "*The Bildungsroman*" (1936 — 38), "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" (1937 — 38), "The Prehistory of Novelistic Discourse" (1940), "Epic and the Novel" (1941).

*Виктор Ахтёров*

## **Отражение идей Бахтина в разговорном радио в США**

К диалогу и карнавалу Бахтина в поисках новых методологических подходов обращаются коммуникологи-теоретики, кинокритики, педагоги, антропологи, библиологи, психологи, врачи, теоретики хип-хопа, порноиндустрии и преподавания иностранных языков — список можно продолжать. Недостатка в применении «незавершимых» идей М. М. Бахтина не наблюдается, т. к. его теоретические платформы помогают ученым выработать новые точки зрения на предмет исследования. Нам представляется целесообразным рассмотреть новомедийный феномен под названием разговорное радио в США, применяя теоретические позиции Бахтина.

Разговорное радио в США имеет глубокие корни, но в нынешней его форме оно сформировалось в конце 80-х: пионер жанра и наиболее популярный радиоведущий, политический консерватор Раш Лимбо пробивал тогда дорогу новому стилю. Сегодня Лимбо остается первым в разговорном радио: его слушает около 17 миллионов американцев, хотя конкурентов у него теперь сотни: родился новый медиа-жанр.

В 2003 году Анна Юдина провела сравнительный анализ радио в США и в России и сделала справедливое заключение, что в целом предложение радиоиндустрии в обеих странах аналогично в плане разнообразия стилей и даже подачи информации, притом, что в России в целом меньше информационных радиостанций. В данном исследовании, однако, был упущен существенный момент: в таком мегаполисе, как Лос-Анджелес, например, работает пять радиостанций, которые целиком посвящены разговорному радио. На этом фоне радиорынок Москвы смотрится блекло. Речь идет не о станциях, которые передают новости и информацию, включая элементы интерактивного

общения со слушателями, а именно о разговорном радио, где в карнавальной экстазе, как в романах Достоевского, сталкиваются идеологизированные сознания.

Разговорное радио — наиболее слабо исследованный сегмент медиа в США. Так же, как в работе А. Юдиной<sup>1</sup>, во многих других исследованиях разговорное радио попросту игнорируется. Отчасти это объясняется тем, что научная элита в США в большинстве своем политически либеральна, а разговорное радио, в основном, политически консервативно, и как результат — снобизм научной элиты. Еще одно объяснение, которое приводит британский исследователь Эндрю Толсон<sup>2</sup> — это отсутствие эффективной методологии для исследования разговорного радио.

Итак, существует две проблемы: разговорное радио игнорируют, потому как и так все ясно: это промывка мозгов низшим слоям населения. А если есть желание его изучать, обнаруживается вторая проблема — недостаток в плане методологии: как подобраться к этому гротескному монстру? В этой статье мы и хотели бы наметить одно из возможных решений этой проблемы.

Для начала целесообразно обратить внимание на два аспекта разговорного радио, которые все же уже попали под лупу научных исследований.

Первый — это исследование аудитории. Было проведено несколько исследований<sup>3</sup>, которые, к удивлению многих, показали, что слушатели разговорного радио по сравнению со среднестатистическим уровнем больше читают, более активны политически, лучше образованы, более состоятельны, более мобильны и постоянно находятся в активном поиске новой информации. Второй аспект — это мониторинг трансформации взглядов слушателей. Опять-таки, для многих оказалось сюрпризом, что многочисленные исследования<sup>4</sup> выявили лишь незначительные изменения в отношении аудитории к политическим фигурам и их программам — неужели пропаганда не работает? К сожалению, отсутствуют более тонкие и личностные исследования в плане поэтапных изменений в области личного отношения к жизни, подхода к вопросам морали и

взаимоотношений с окружающими — опять-таки, в связи с отсутствием соответствующих методик. Но, по крайней мере, на базе этих «внешних» исследований мы можем составить некоторое представление об аудитории разговорного радио: это люди думающие, ищущие, чаще — приверженцы консервативных ценностей, неплохо образованные, и на их мнение не так легко повлиять.

Но все же, что происходит внутри этого «черного ящика» под названием разговорное радио? И вот здесь нам не обойтись без идей Бахтина.

Подобная попытка сопоставить «несерьезное» и СМИ была предпринята в 1967 г. американским ученым Уильямом Стивенсоном, автором «Игровой теории массовых коммуникаций»<sup>5</sup> — он опирался на идеи нидерландского историка Йохана Хёйзинги, изложенные в *Homo Ludens* (1938). Эти классики достигли того, что «несерьезное» стало восприниматься в среде исследователей медиа как заслуживающее внимание. К сожалению, и тот, и другой строго разделяли игру и реальную жизнь, до такой степени, что сквозь призму игры они только игру и наблюдали.

Наш же подход зиждется на мостике, который Бахтин проложил между карнавалом и диалогом. Именно в пылу карнавала рождается «веселая правда о мире» и «мудрая беседа». Именно здесь начинается диалог, и разговорное радио ярко демонстрирует эту связь, которую, кстати, замечают или признают далеко не все исследователи Бахтина.

Для изучения разговорного радио мы выделили ряд теоретических карнавално-диалогических платформ. К карнавальным платформам целесообразно отнести «предельную» свободу слова, народный смех, всеобщее участие, пародию, развенчание элит<sup>6</sup>, пиршественные образы и гротескный стиль. К платформам диалога — многоголосицу, двуголосое слово, сиюминутность, полифонию и микродиалог. Эти 12 теоретических предпосылок Бахтина позволят нам представить объемную картину разговорного радио и, может быть, приблизиться к пониманию его сути.

## Карнавал Бахтина и разговорное радио в США

Невозможно представить карнавал Бахтина без свободы слова, особенно — свободы слова в отношении власти. При чем, свобода должна быть «предельной», как говорил Бахтин, полной, абсолютной. Именно в рамках карнавала можно высказывать все, что угодно — можно чернить власть, насмехаться над ней, забрасывать ее гнилыми помидорами и срывать с нее одежду. Можно кричать — во весь голос. Можно говорить даже то, чего не думаешь, и изощряться в высмеивании элиты спорта ради. Можно все. Именно это и сказал президент Р. Рейган, отменив в 1987 году так называемую «Доктрину справедливости»<sup>7</sup>: *можно все*. Если ранее выступления идеолога одной партии/движения должны были уравниваться выступлением идеологического оппонента, то согласно новым правилам, в связи с обилием СМИ, все эти требования отменялись. Как результат — рождение современного идеологизированного разговорного радио. Именно на конец восьмидесятых-начало девяностых приходится бум разговорного радио в США. Никто не измывался над Биллом Клинтоном так, как это делал Раш Лимбо, окрестивший президента Скользящим Вилли<sup>8</sup>.

Этот народный смех, красочно и многообразно представленный в работах Бахтина — двигатель разговорного радио<sup>9</sup>. Вот как описывают программу Лоры Инграм, наиболее популярной женщины-ведущей в разговорном радио, ее идеологические противники (перевод мой):

«Лора Инграм (Laura Ingraham) привносит в эфир покакули агрессивный юмор...

Ее стиль общения предельно прост. Эрик Альтермен рассказывает, как однажды в теледебатах в ответ на заявленную им позицию Инграм просто расхохоталась. Как он мог ответить на такую реакцию? Инграм часто использует смех как орудие поражения. Одна из популярных пародий в ее шоу, «Но... обезьяна!» [«But, monkey» звучит и как «но, обезьяна», и как «зад обезьяны»] — это накладывание крика обезьяны на речь политических фигур. Также популярны рубрики «Глубочайшая

мысль дня» и «Ложь дня». Инграм также отлично использует клипы из поп-культуры, и ее микс [из голосов, спецэффектов и музыки] собран, как правило, чрезвычайно качественно. Как и многие другие успешные ведущие, она часто говорит очень смешные вещи»<sup>10</sup>.

Аляповатый народный американский юмор — неотъемлемая часть карнавального разговорного радио. В случае с Рашем Лимбо, около четверти его слушателей каждый день включают его программу просто, чтобы посмеяться — его политические взгляды для них второстепенны<sup>11</sup>. Их привлекает юмор — в его случае часто и тонкий юмор — и атмосфера карнавала.

Но обилие смеха в программах — это лишь очевидное отражение теории Бахтина в разговорном радио. Более глубокая связь заключается в том, что ведущий занимает определенную позицию — он не стремится быть объективным журналистом, он — подчеркнуто субъективный комментатор. Бахтин так представляет свое отношение к смеху Ренессанса: «Смех имеет глубокое мирозерцательное значение, это одна из существеннейших форм правды о мире в его целом, об истории, о человеке; это особая универсальная точка зрения на мир, видящая мир по-иному, но не менее (если не более) существенно, чем серьезность»<sup>12</sup>. Смеясь, радиоведущий подчеркивает свою уникальность, свою личную точку зрения, и эта позиция ясно очерчена. За микрофоном — личность, излагающая субъективные мысли. И ведущий, в отличие от коррумпированного/несвободного/непрофессионального<sup>13</sup> журналиста открыто об этом заявляет. И, конечно же, такой ведущий, как Лимбо, оригинален — он действительно производит самобытные идеи.

На основании многих исследований, приведенных выше, и, в частности, исследований Катлин Хаспел, мы можем отметить, что слушатели предпочитают находить незначительные различия между своей позицией и позицией ведущего<sup>14</sup> и акцентировать внимание на этом. И именно здесь, в области нюансов, изменяются позиции слушателей и/или ведущего. В атмосфере динамичной смеховой культуры, в ядре карнавала и происходят эти трансформации. Кэрл Эмерсон в своей книге

отмечает это сотрясающее, но не разрушающее действие карнавала: мы находим в такой динамике, в смеховых мини-перемещениях свое истинное, естественное место в обществе<sup>15</sup>. Не революция, а тысячи смеховых микро-революций делают общество живым, здоровым и обновляющимся, и это наглядно демонстрирует разговорное радио.

Карнавал Бахтина вовлекает в себя добровольцев, и желающих участвовать в разговорном радиокарнавале — миллионы. Естественно, только небольшая часть слушателей активно участвует в программе — они звонят и высказывают свое мнение. Но и остальные слушатели также вовлечены в этот процесс — каждый в разной мере, по-своему, находясь в зоне полуактивной коммуникации<sup>16</sup>. Звонящие же создают эффект реального диалога, представляя позицию тысяч других слушателей. Каждый чувствует, что он также может позвонить и поспорить с идеологом, сидящим за микрофоном. Ведущий — рядом, он достигаем, и, как во время средневекового карнавала, на разговорном радио мы сталкиваемся с реальными людьми. Мы близки друг к другу. Звонки слушателей создают атмосферу непринужденности, открытости, непосредственного общения. Простые, нормальные люди о чем-то говорят, спорят, и это участие реальных людей вводит слушателя в неофициальную культуру раскрепощенности и некоего удалого приволья — в такой атмосфере легко смеяться, играть, шутить, пародировать.

Пародия по Бахтину — интегральная часть карнавала и смеховой культуры в целом. Этот факт не нуждается в доказательствах, как и факт наличия множества пародий в программах популярных ведущих разговорного радио. Интереснее увидеть само разговорное радио как некую пародию на реальную жизнь — именно так и видел карнавал Бахтин, как пародийную лабораторию, «мир наизнанку», где элиты могут отслеживать общественные тенденции и настроения. Если для Гегеля пародия — это выход художника за пределы привычного и отрыв от прошлого, а по Марксу история склонна к пародийным повторениям, то пародия по Бахтину — это, скорее, многократное «повторение из будущего». Это возможность проследить, как

та или иная идея приживается в обществе; если идея не приживается в разговорном радио, ее можно модифицировать и опробовать снова, повторяя эксперимент. Разговорное радио с его безграничной свободой — это все же не реальная жизнь. Но, как и художественные диалоги Достоевского, оно существует на пороге реальности. Здесь апробируются самые разные идеи, и лишь некоторые из них, те, которые зацепились за реальность тем или иным образом, выплескиваются из лаборатории карнавала в реальный мир.

Но радиокарнавал не только помогает элитам и/или определенным группам тестировать различные идеи; в гораздо большей степени карнавал — слуга народа. Развенчание элит — фирменный знак разговорного радио. Еще Джошуа Мейровиц (1985) замечал приближение элит к народу посредством медиа в целом; в разговорном же радио это происходит немедленно, жестко и в то же время без жестокости, в атмосфере народного смеха, будто ведущие изучали процесс развенчания элит по Бахтину. Яркий пример — освещение предвыборной речи Барака Обамы о расовой ситуации в США. Официальные средства массовой информации, как замороженные, проводили благоговейный «анализ» речи. Первый чернокожий кандидат, имеющий шанс победить в президентской гонке говорит — и как блистательно говорит! — о том, какие мы, о нашем прогрессе и наших недостатках в вопросах борьбы с расизмом. И на фоне всего этого пафоса — смеховой анализ на разговорном радио. Лора Инграм, после скрупулезного разбора сильных и слабых аспектов речи закончила словами: «Да, народ в слезах, в Америке наступают очень эмоциональные времена... Какая речь! Здесь и Мартин Лютер Кинг — «У меня есть мечта». И — «...моя белая бабушка была расисткой». Потрясающе». Только на следующий день «официальные» СМИ, ссылаясь на разговорное радио, осторожно заговорили о том, что упоминание расистских наклонностей бабушки, наверное, было не лучшим ораторским приемом. В карнавальном же культуре разговорного радио реакция молниеносна, особенно, если речь идет о развенчании элит, и эта реакция задает тон для других СМИ<sup>17</sup>.

Еще один элемент карнавала Бахтина — пиршественные образы — как нельзя лучше отражает происходящее в разговорном радио. Раш Лимбо, например, широко использует «пищевые метафоры» в своей речи, как положительные, так и отрицательные. Либерализм — это разлагающаяся пища, либералы мыслят категориями «ограниченного пирога», их пилюли подаются народу в конфетах, а на самом деле их цели ядовиты и т. п. С другой стороны, он часто использует имидж «растущего американского пирога»<sup>18</sup>. И вот именно этот карнавальным образом нескончаемого развития, бездонного обилия, который Бахтин вычленил из карнавала Средневековья, пронизывает и разговорное радио. Это — один из секретов успеха данного вида СМИ: при всей своей жесткости, откровенности, резкости, радиокарнавал вселяет надежду в будущее, в рост, преумножение, обилие. «Богатства хватит на всех, не мешайте людям развернуться!» — основной мотив разговорного радио.

И последний карнавальным элемент, который невозможно не затронуть, говоря о разговорном радио — это его гротескный стиль. Вот как Бахтин описывает гротескное тело, жаждущее общения с окружающими:

«Гротескное тело не отграничено от остального мира, не замкнуто... выходит за свои пределы. Акценты лежат на тех частях тела, где... мир входит в тело или выпирает из него, либо оно само выпирает в мир, то есть на отверстиях, на выпуклостях, на всех ответвлениях и отростках: разинутый рот, детородный орган, груди, фалл, толстый живот, нос»<sup>19</sup>.

Майкл Медвед — прекрасно образованный ведущий, выпускник Гарварда, где учился вместе с Хиллари Клинтон, автор нескольких книг и сотен статей в ведущих газетах и журналах Америки, часто выступает на ТВ. Я проанализировал один час из его трехчасового радио-шоу от 13 марта на наличие элементов гротеска. Обнаружилось следующее: рубрика «Тупейший иск недели»; множество звуковых коллажей, граничащих с откровенной грубостью; рубрика «Бессовестный промоушн», где он говорит о своей статье в газете USA Today; звуковые эффекты типа туалетного смыва; присуждение кому-то грамоты под названием «Золотой индюк» с соответствующими

щими спецэффектами; и в завершение — поучительная история о том, почему нельзя испытывать пристрастие к чему-то, на примере женщины, которая два года просидела, не вставая с унитаза, и буквально приросла к нему задом.

В личном интервью Майкл объяснил мне, почему для разговорного радио он выбирает именно этот стиль. «С одной стороны, люди хотят просто общаться — как они общаются на кухне за завтраком, в трусах и майке. Людям необходимо непричесанное [raw], искреннее общение. С другой стороны, они ожидают сюрпризов, неожиданностей, иначе — зачем отвлекаться от повседневности, чтобы послушать радио? Гротеск — это и непосредственное, полноконтактное общение, и шок».

Таковы некоторые карнавальные аспекты разговорного радио в США. Но все самое интересное — впереди. Мы можем наблюдать, как мощные силы карнавала ведут к диалогу: не-серьезному, но глубокому, идеологически заряженному, Бахтинскому.

### **Диалог Бахтина и разговорное радио в США**

В среде теоретиков, изучающих и развивающих идеи Бахтина, существует несколько взглядов на взаимосвязь карнавала с диалогом. Если посмотреть на эту взаимосвязь с точки зрения разговорного радио, то в целом карнавал с его «предельной» свободой слова представляется нам сотрясающей, но доброй, неразрушающей, умеренной силой, которая лишь встряхивает общественное подсознательное, заставляет нас поднимать вопросы, которые не поднимаются в «серьезной», официальной культуре, делает нас ближе друг к другу, и эта близость побуждает нас смотреть друг другу в глаза и — начинать диалог.

Достаточно включить любое разговорное шоу, чтобы заметить обилие голосов, звучащих в нем. Многоголосица Бахтина — необходимое условие для создания успешной программы. В течение часа в среднестатистической программе разговорного радио США звучит огромное количество голосов:

голос самого ведущего, голос гостя, голоса дозвонившихся слушателей, клипы из радио- и теле- интервью политиков и комментаторов, цитаты статей из журналов и газет, отрывки из песен, голоса демонстрантов и т. д.

При таком обилии авторов мы можем наблюдать, как в этой многоголосице ежесекундно рождается Бахтинское двуголосое, многоголосое слово. Если ведущий цитирует статью комментатора газеты «Нью-Йорк Таймс», в его слове — отголоски не только идей самого комментатора, наложенные на голос политиков/движений, которые он комментирует, но и, конечно же, голос самого ведущего, который подает цитату под своим соусом. И тут же, в программе, гость или позвонивший слушатель дает иную оценку этой цитате, накладывая свой голос на уже прозвучавшие голоса. И мы даже не говорим о том, что голос политика изначально многослоен, что влияет на качество и объемность дополнительных комментариев. Здесь присутствует и постоянно чередуется и пассивное «беззащитное и безответное чужое слово», которое наделяется «интенциями» автора, и слово, полное внутренней полемики, диалогичное слово<sup>20</sup>, которое активно взаимодействует с речью других участников.

Это многообразное и бесконечно повторяющееся рождение новых оттенков слова непосредственно связано с постоянным рождением новых идей. В произведениях Достоевского Бахтин усматривает сиюминутность: только то, что важно в данный момент, в данную секунду, включается в сюжет:

«Весь доступный ему смысловой материал и материал действительности он стремится организовать в одном времени в форме драматического сопоставления, развернуть экстенсивно... Достоевский в противоположность Гете самые этапы стремился воспринять в их одновременности, драматически сопоставить и противопоставить их, а не вытянуть в становящийся ряд. Это упорнейшее стремление его видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит его к тому, что даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в пространстве,

заставляя героев беседовать со своим двойником, с чертом, со своим alter ego, со своей карикатурой<sup>21</sup>.

Если, скажем, Франц Розенцвейг, как и Гете в вышеприведенном отрывке, видит обмен высказываниями в их линейной временной последовательности, сам Бахтин действительно чувствует диалог не во времени, а в пространстве<sup>22</sup>, как бы перенося его в момент/вечность. Разговорное радио естественным образом вписывается в эту концепцию: слова, интонации, голоса, новости, музыкальные клипы, пародии — все это имеет значение именно в данный момент времени. Если говорить о темах, которые затрагивает разговорное радио, их немного, в основном они сводятся к разграничению сфер деятельности личности и общества (налоги и т. п.) и вопросам справедливости и морали (эвтаназия, секс-меньшинства, аборт, эмиграция и т. п.). Но средняя продолжительность программы любого ведущего — 3 часа ежедневно. А это значит, что ведущий должен постоянно находить что-то новое, комментировать то, что произошло сегодня, что происходит прямо сейчас. Наиболее успешных ведущих эта сиюминутность подталкивает к тому, что они сами начинают формировать повестку дня, создавать новости. Нередко в вечерних выпусках теленовостей комментируют высказывания того же Раша Лимбо — мнения острые, яркие и — полифоничные, как, например, недавнее нашумевшее высказывание Лимбо о том, что он надеется, что Барак Обама потерпит неудачу как президент. А голоса слушателей используются ведущими так, как Достоевский использовал двойников: они служат для яркого, сиюминутного и динамичного выявления позиции. Именно поэтому разговорное радио естественным образом тяготеет к полифонии: чтобы высветить/оттенить собственные идеи, необходимы идеи оппонентов.

Полифоничность разговорного радио — это наиболее емкое отражение идей Бахтина в данном сегменте медиа. Еще Хорас Ньюкомб<sup>23</sup>, корифей медиа-исследований писал о том, что идеи Бахтина ценны для исследователей медиа тем, что фокусируются на процессе коммуникации и способны подтолкнуть ученых к новым исследованиям, в частности, к поиску связей между медийными текстами и общественными практиками. По

мнению Ньюкомба, телевидение — насквозь диалогизировано; диалог наблюдается в самих программах, между программами, между стилями, жанрами, внутри жанров и т. д.

Ньюкомб прав в своих наблюдениях, но если говорить о разговорном радио, здесь полифоничность перехлестывает через край. Причем, это не мирный диалог, это именно полифония Бахтина, Карамазовский диалог в монастыре, когда эмоции накалены до предела, когда говорят — с надрывом — о самом больном, о самом важном, о том, что другие вежливо обходят молчанием, когда в адрес элит несутся не корректно сформулированные вопросы, а аудио пощечины и плевки, глумления, а иногда — откровенные хвалебные оды.

Разговорное радио — это не просто многоголосица, это воплощенная полифония Бахтина, где голоса не звучат поочередно, а противостоят друг другу. Это столкновение идей. Разговорное радио насквозь идеологизировано. Свои идеи представляет ведущий, но они не надуманы. Он дискутирует с гостями, отрывками из речей политиков и других идеологов, с печатными материалами, с другими теле- и радиопрограммами, отзываясь на «горячие» темы. Но все самое интересное начинается, когда звонят слушатели. Майкл Медвед<sup>24</sup>, например, часто начинает свою программу с того, что высказывает собственное жесткое мнение по определенному вопросу, например, говорит о том, что мусульманские клирики недостаточно ярко выступают против терроризма. В течение пяти минут он накаляет дискуссию (диалогичный монолог) до предела, и потом приглашает звонить тех, кто с ним не согласен. Нередко слушатель начинает со слов: «Майкл, ты идиот...». Казалось бы это — пустой карнавал, развлечение, накачивание эмоций и ничего более. Но, как правило, за «...ты идиот» следует «...и вот почему». И далее — анализ ситуации от слушателя, изложение взглядов, оппонировавших тезисам ведущего. Этот напряженный матч со слушателем может продолжаться от двух до десяти минут, и в процессе разговора, как правило, ведущий должен будет согласиться с несколькими утверждениями позвонившего, с чем-то поспорить, от какого-то вопроса уклониться, где-то настоять на своем, а нередко — высмеять собеседника. Но не

просто высмеять, а выслушать, поспорить и уже на основании этого — высмеять, в очередной раз подчеркивая единение диалога и карнавала.

Но фокус разговорного радио — это все же не собственно беседа в эфире, точнее, не беседа с позвонившим. Это беседа со слушателем, с миллионами слушателей. Именно о них в первую очередь думает ведущий, пытаясь удержать аудиторию. Поскольку разговорное радио — это в большинстве своем коммерческое радио, наличие аудитории и ее размер определяют, насколько успешен ведущий и будет ли у него программа вообще. И для того, чтобы удержать аудиторию, ведущий и заводит диалог, причем такой, чтобы слушатель, кем бы он ни был, был вовлечен в него, проводя часы в автомобиле на дорогах Лос-Анджелеса или Нью-Йорка. Для слушателя создаются условия, когда ему легче думать, чем не думать. В этих условиях диалог, звучащий на радио, проникает вовнутрь, и в сознании слушателя рождается Бахтинский микродиалог, в котором «второй собеседник присутствует незримо..., но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это беседа..., и беседа напряженнейшая, ибо каждое наличное слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы»<sup>25</sup>. Бахтин приводит «диалогизованный внутренний монолог» Раскольникова как один из вариантов микродиалога: все слова в нем двуголосые, в каждом из них происходит спор голосов. Такой микродиалог сопряжен с процессом, который Бахтин называет идеологическим становлением, когда слушатель из океана идей выбирает то, что близко ему и ассоциирует себя, свое «я» с этим набором идей.

Представим человека, который едет с работы в своем авто и включает радио. Во-первых, ему не нужна нудная беседа, он устал от бесед в офисе, он хочет расслабиться. Часть аудитории просто слушает музыку, но многим хочется большего, им нужен карнавал. Попадая на волну разговорного радио, они получают именно это. Но — не просто карнавал ради карнавала. Здесь карнавал бесшабашных идей, где сражаются люди-идеи, идеологические сознания, мировоззрения. Это — почти футбол. Только

болеет человек не за команду, а за идею. Впрочем, предать идею, за которую болеешь, тоже не грех. Из динамиков вырывается голос ведущего, и слушатель соглашается с ним: молодец, правильно! Надоело, что наши ребята гибнут в Ираке, всех домой! Но вот в разговор вступает гость, и наш герой, не соглашаясь с ним на 100 процентов, все же признает, что гость отчасти прав: нельзя вот так все бросить и уйти — уходить нужно с победой. Затем звонит иракский ветеран и говорит, что ответственность в конечном итоге на самих иракцах... И в этом океане идей, мнений, сознаний, слушатель волен выбирать то, что нравится ему. Что-то модифицировать, что-то переименовать, что-то отбрасывать, в чем-то утверждаться. Это и есть идеологическое становление в духе Бахтина, когда изменения происходят, но они происходят поэтапно, размеренно, как результат многочисленных соприкосновений с неистовствующим широким океаном идей. Окунаясь в эту атмосферу жесткого, быстрого, по-народному грубого, но в глубине своей по-матерински доброго диалога, слушатель начинает думать; с помощью повивальных бабок разговорного радио в его сознании рождается стимулирующий микродиалог. Не изолированный внутренний диалог, который приводит Голядкина к смерти, а Раскольников к преступлению, а микродиалог с открытыми в мир голосов окнами. В этот микродиалог свободно проникают чужие голоса, но управляет всеми этими голосами сам человек, личность, обретая тем самым свой, выверенный и осмысленный голос, формируя свое «я».

Разговорное радио с его свободой, карнавалом и диалогом — яркая иллюстрация того, как концепции Бахтина отражаются и преломляются в современных СМИ. Изучение данного медийного феномена с теоретических позиций Бахтина помогает проанализировать не просто результаты, а поэтику разговорного радио. Именно изучение тонких и глубинных процессов, происходящих в недрах того или иного медиа-сегмента может открыть нам истинную его значимость. С помощью Бахтинского тандема «карнавал-диалог» мы обретаем возможность смотреть вглубь и различать не только механизмы работы медиа феномена, но и постепенные глубинные изменения, происходящие в умах и сердцах его авторов-потребителей.

Виктор Ахтёров многократно принимал участие в программах разговорного радио в качестве гостя и ведущего как в России, так и в США. Заканчивает работу над докторской диссертацией в Университете Южной Африки (UNISA, *D Litt et Phil*) на тему «Бахтин, разговорное радио и лидерство». Степень бакалавра (политология) он получил в Государственном университете штата Нью-Йорк, степень магистра (организационное лидерство в СМИ) — в университете Байола в Лос-Анджелесе.

<sup>1</sup> *Yudin A., Keith M. C.* Russian radio and the age of glasnost and perestroika // *Journal of Radio Studies*. — 2003. — 10(2). — P. 246—254

<sup>2</sup> *Tolson A.* Media talk: spoken discourse on TV and radio. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

<sup>3</sup> *Hofstetter C. R., Gianos C. L.* Political talk radio: actions speak louder than words // *Journal of Broadcasting & Electronic Media*. — 1997. — 41(1). — P. 514; *Hofstetter C. R. et al.* Political talk radio: a stereotype reconsidered // *Political Research Quarterly*. — 1994. — 47(2). — P. 470; *Mayer W. G.* Why talk radio is conservative // *Journal of Public Interest*. — 2004. — 156. — P. 101—103; *Perse E. M., Butler, J. S.* Call-in talk radio: compensation or enrichment // *Journal of Radio Studies*. — 2005. — 12(2). — P. 204.

<sup>4</sup> *Bolce L., De Maio G., Muzzio, D.* Dial-in democracy: talk radio and the 1994 election // *Political Science Quarterly*, 1996. — 111 (3). — P. 462; *Owen D.* Talk radio and evaluations of President Clinton // *Political Communication*. — 1997. — 14. — P. 352; *Moy P., Pfau M.* With malice toward all?: the media and public confidence in democratic Institutions. — Westport: Praeger Publishers, 2000. — P. 119.

<sup>5</sup> *Stephenson W.* The play theory of mass communication. — Edison: Transaction Publishers, 1987.

<sup>6</sup> «Элиты» во множественном числе в разговорном радио США — устойчивый, хотя и грамматически неверный термин.

Подобным образом консерваторы на разговорном радио, вслед за Дж. Бушем-младшим называют Демократическую партию [Democratic Party] «демократной» [Democrat Party]. Мы переносим этот карнавальнй термин, «элиты», в данную статью, главным образом с целью передать дух и сложившиеся приемы разговорного радио.

<sup>7</sup> *Douglas S. J.* Listening in: radio and the American imagination. — New York: Times Books, 1999. — P. 295.

<sup>8</sup> Скользящий/стильный Вилли (Slick Willie) — известный грабитель банков, любивший стильно одеваться.

<sup>9</sup> Не вызывает сомнений тот факт, что частичная, некарнавальная, умеренная, ограниченная свобода — главный барьер для развития разговорного радио в России.

<sup>10</sup> *O'Connor R., Cutler A.* Shock jocks: hate speech and talk radio: America's ten worst hate talkers and the progressive alternatives. — New York: AlterNet, 2008. — P. 98.

<sup>11</sup> *Yanovitzky I., Capella J. N.* Effects of call-in political talk radio shows on their audiences: evidence from a multi-wave panel analysis // International Journal of Public Opinion Research. — 2001. — 13(4). — P. 393—394

<sup>12</sup> *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — Москва: Художественная литература, 1965. — С. 75.

<sup>13</sup> В данном случае за идеал принимается классический американский подход к журналистике, в котором задача журналиста — предоставить объективные факты, не давая им личной оценки, чем он и отличается от комментатора. Именно этого разграничения недоставало участникам медиа псевдо-карнавала 90-х в России — будучи идеологами, они называли себя журналистами, как отмечает В. Познер (Майофис & Кукулин 2007).

<sup>14</sup> *Haspel K. C.* Not just 'hot air': talk of personal experience on news talk radio / PhD Thesis. — State University of New Jersey, 2001. — P. 53.

<sup>15</sup> *Emerson C.* The first hundred years of Mikhail Bakhtin. — Princeton: Princeton University Press, 1997. — P. 196.

<sup>16</sup> *Thompson J.* The media and modernity. — Cambridge:

Polity Press, 1995. — P. 84.

<sup>17</sup> Иногда на CNN устраиваются баталии между радио-ведущими: это наиболее накаленные и идеологизированные дискуссии канала.

<sup>18</sup> *Williams J. L.* De-legitimizing the liberal scapegoat through comedy: reconstructing the strategic victimage in Rush Limbaugh's rhetoric / PhD Thesis. — Arizona State University, 1999. — P. 120.

<sup>19</sup> *Бахтин М. М.* Указ. соч. С. 31—32.

<sup>20</sup> *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. — Москва: Советская Россия, 1979. — С. 108.

<sup>21</sup> Там же: С. 34.

<sup>22</sup> *Glatzer N. N.* Franz Rosenzweig: his life and thought. — Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1998.

<sup>23</sup> *Newcomb H. M.* On the dialogic aspects of mass communication // *Critical Studies in Mass Communication*. — 1984. — 1. — P. 34.

<sup>24</sup> Медвед открыто позиционирует себя как этнический еврей и последователь иудаизма, что еще раз говорит о важности открытого субъективизма в разговорном радио. Кстати, Медвед является потомком киевских евреев.

<sup>25</sup> *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. — Москва: Художественная литература, 1972. — С. 337.

Елена Соболевская

## Кинематограф и действительность (эстетико-этический аспект)

Совершенное искусство, как в конце XIX века возвещал Владимир Соловьёв, в своей окончательной задаче должно *не в одном только воображении, а и в самом деле «одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь*. Если скажут, — замечал он, — что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы?». Казалось бы, на таком многозначительном вопрошании можно было бы и поставить точку, тем более что работа Соловьёва, из которой взята настоящая цитата, через несколько строк заканчивается. Но автор этого не сделал. И, констатируя факт доведения до окончательного совершенства некоторых форм искусства (скульптуры, эпоса, трагедии) ещё древними греками и затем факт исчерпанности известных на тот момент родов искусства новоевропейскими народами, Соловьёв позволяет себе очередное пророчество: если искусство «имеет будущность, то *в совершенно новой сфере действия*»<sup>1</sup> (Курсив мой — Е. С.).

Мы, конечно же, не можем со всей определенностью сказать, какую именно новую форму искусства и какую совершенно новую сферу его действия предчувствовал или даже созерцал умными очами философ, и без того уже возмутивший умы представителей религиозной мысли своими теургическими чаяниями, но спустя всего лишь несколько лет европейская культура была ознаменована рождением новой формы искусства с её действительно совершенно новой сферой действия — рождением кинематографа<sup>2</sup>.

На первых порах большая часть творческой интеллигенции не видела в кинематографе очевидных положительных тенденций и расценивала этот вид искусства всего лишь как зрелищную форму «живой» фотографии или как театральную

форму «жесточкого реализма», удовлетворяющую эстетические капризы той части публики, у которой отсутствуют настоящие эстетические потребности. «Кинематограф, — писал в начале двадцатого века М. Волошин, — дает театральному видению грубый демократизм дешевизны и общедоступности, вожделенный демократизм фотографического штампа»<sup>3</sup>. С Волошиным здесь трудно не согласиться. И на самом деле кинематограф как искусство, изначально рассчитанное на широкие массы, как искусство, ориентированное, в первую очередь, на визуальный образ и на визуальное восприятие, буквально стирал границы социальной иерархии и совершенно не требовал от зрителя необходимой эстетической подготовленности. Он был рассчитан на всякого, у кого есть глаза.

Но особенности кинематографа как искусства, имеющего совершенно новую сферу действия и совершенно особую специфику воздействия, даже на первых порах не исчерпывались исключительно негативными характеристиками. «Жесточкий реализм» кинематографа, его зрелищность и общедоступность одновременно являлись носителями и положительного смысла, и положительного, прежде всего, по отношению к самой окружающей человека действительности и к самому человеку как части этой действительности. *Кинематограф открыл такую грань, такую плоскость взаимоотношений между искусством и действительностью, которая до того времени оставалась неизвестной.* И это касалось не только собственно художественных или — шире — эстетических особенностей данной формы искусства, но и той этической сферы деятельности человека, на которую кинематографическое искусство как бы совершенно естественным образом выходило уже и на первых порах своего существования.

Первое, что свидетельствует о специфике кинематографа по сравнению с другими формами искусства, это наиболее очевидная, явственная фиксация действительности в живом потоке настоящего времени. О чем бы не шла речь, о событиях прошлого или о событиях будущего, о мире сна (мир грёз) или о мире яви (мир реальный), о том свете (мир умерших) или об этом (мир живых), кинематограф прорывается сквозь

привычные для нас пространственно-временные координаты и сталкивает воспринимающего субъекта лицом к лицу с *здесь и сейчас* осуществляющейся действительностью. Живой поток времени в искусстве кинематографа запечатлевается наиболее полно и адекватно. Одна действительность «перетекает» в другую. Отдельные элементы (части) и различные пространственно-временные континуумы мироздания свободно сообщаются между собой. Мы часто не можем распознать, где явь, а где сон, где *тот* свет, а где *этот*. Кино буквально возвращает безнадежно утраченное, ушедшее в прошлое время и дает возможность тут же осуществиться времени будущему. Все эти планы действительности представляются здесь в качестве равно актуальных в *едином потоке настоящего*, объективно протекающего в данный момент.

В связи с возникновением кинематографа в правах восстанавливается не только утраченное или ещё не наступившее время, не только мир умерших или мир сна, но и весь *многоголосьный поток жизни тварного мира*. Можно сказать, что кинематограф произвел своего рода «коперниканский переворот» в культуре: мир физической реальности, включая реальность одушевленную и неодушевленную, мир, якобы очевидный и известный, был на самом деле впервые выведен из глубин небытия и предстал как впервые увиденный и неизвестный. Человек таким образом воздействовал на окружающую его действительность, что она в иной плоскости бытия буквально рождалась заново. Прежде невидимая, сброшенная со счетов реальность (посредством возможностей крупного плана, замедленной съемки, особого ракурса съемки и т. д.) шаг за шагом получала возможность быть и на самом деле *убежденной в причастности к всемирному смыслу*<sup>4</sup>. Эта сущностная черта кинематографического искусства была в своё время лаконично обозначена в названии книги одного из ведущих теоретиков кино З. Кракауэра как «реабилитация физической реальности»<sup>5</sup>.

По-видимому, должно быть понятно, что в связи с появлением кинематографа восстанавливается в правах не только мир природы или мир культуры, восстанавливается в правах и собственно сам человек, физический и духовный мир челове-

ческого бытия. Отталкиваясь от многоплановости физического облика человека, его взгляда, мимики, жестикуляции, походки, кинематограф выявляет, а зачастую и намеренно актуализирует тончайшие, практически неуловимые невооруженным глазом душевные переживания индивида. Здесь, конечно, можно вспомнить и портрет, и фотографию, которые по-своему запечатлевают как внешний, так и внутренний мир человека, но человек, запечатленный в потоке сейчас разворачивающегося времени в его живой реакции на происходящие события, доступен только кинематографическому искусству.

Теперь, когда минуло уже более ста лет со дня появления кинематографа, мы можем без колебаний утверждать, что эта форма искусства представляет *наиболее полный образ действительности*. В данном случае следует иметь в виду не только одновременное воспроизведение визуального, звукового, вербального планов художественной действительности, но и имеющую в отдельных случаях место репрезентацию (воспроизведение) других форм искусства в рамках той или иной кинокартины. Это могут быть архитектурные сооружения, забытые и широко известные живописные полотна, классические, легко узнаваемые и неузнаваемые музыкальные произведения, стихотворения, театральные постановки и т. д. Ярким примером тому служит кинематограф Андрея Тарковского, который в свойственной ему манере наравне с элементами новой, создаваемой им художественной реальности включает в свои кинокартины различные произведения других мастеров, даруя им тем самым новую жизнь. Так, известные живописные полотна в его фильмах начинают «двигаться» и «звучать», сливаться с миром природы, улиц, интерпретироваться и переосмысливаться по отношению к целостному замыслу режиссера. Произведения «прошлого» предстают в качестве части *сейчас становящейся действительности*. Иную жизнь в его картинах также обретают музыкальные и стихотворные произведения.

В этом плане кинематограф, по сравнению с другими формами искусства, может быть назван не только «языком», посредством которого действительность выражается и посредством которого она запечатлевается, но и — в более точ-

ном смысле слова — *самой действительностью*, бесконечно многогранной, на всех своих уровнях символически взаимосвязанной и, кроме того, совершенно непредсказуемой, где за счет различных технических приспособлений в принципе нет ничего невозможного.

В плане воздействия на воспринимающего субъекта кинематограф также с самого начала имел существенную отличительную черту: за счет техники ракурса съемки зритель как бы принудительно помещался вовнутрь происходящего на экране. Коротко говоря: человек получил возможность не только видеть посредством чужих глаз (или позднее, с появлением звукового кино, слышать посредством чужих ушей), но и в определенном смысле — действовать посредством чужого тела. Человек был захвачен искусством кинематографа во всей полноте.

Именно эту специфическую особенность кинематографа, как исконно ему присущую, настоятельно выделял известный исследователь кино Бела Балаш и именовал её *отождествлением*. «Кино, — писал он, — не просто показывало что-то *иное*, но оно показывало иначе, <...> оно преодолело в сознании зрителя ощущение художественного произведения как чего-то стоящего от него в отдалении, преодолело внутреннюю дистанцию, до сих пор воспринимавшуюся как сущность эстетического переживания»<sup>6</sup> (курсив — Б. Балаш). Само собой разумеется, что *отождествление* имеет место не только по отношению к субъекту воспринимающему, оно, прежде всего, имеет отношение к субъекту непосредственно действующему — актеру. По сравнению с другими видами искусства, в том числе и по сравнению с декоративным искусством театра, здесь значительно меньше условностей.

В рамках философской эстетики можно выделить два существенных для нас положения. В свое время они были сформулированы в работах М. Бахтина и осмыслены им, прежде всего, применительно к искусству словесному. Мы же попытаемся их осмыслить применительно к искусству кинематографическому.

— Мир искусства «своей конкретностью и проникновенностью эмоционально волевым тоном из всех культурно-

отвлеченных <?> миров (в их изоляции) ближе к единому и единственному миру поступка». Понять действительный мир-событие можно через посредство присущего миру искусства эстетического видения, ценностным центром которого является человек .

— «За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своею жизнью, чтобы всё пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов»<sup>8</sup>.

Принимая к сведению данные положения и ни в коем случае не лишая права ни одну из существующих форм искусства именоваться *поступком* (стихотворение, книга, музыкальное произведение — это *поступок*), мы всё же должны признать за кинематографом ту сферу деятельности, где и на самом деле, а не в одном только воображении, осуществляется *реальный поступок*, по крайней мере, со стороны актера. Одно дело представить себя, скажем, лежащим в грязи под проливным дождем или идущим по горло в ледяной воде, и совсем другое — действительно лежать в грязи и зайти в ледяную воду. Мы неизбежно должны признать за кинематографом область *предельно возможного в рамках искусства поступка*, поскольку он оперирует не декорациями, а *самой реальностью, самой жизнью*. В качестве материала здесь выступает сама действительность и сам человек, которые «выстраиваются», «ваяются», видоизменяются, «ломаются» в соответствии с ходом съемки и замыслом режиссера. И режиссер, оперируя самой реальностью и реальными людьми, их судьбами и душами, также совершает вполне реальный поступок, имеющий отношение не только к эстетической действительности, но — прежде всего — к *действительности нравственной*. Знаменательно, что это последнее положение принимается как должное не только философами и теоретиками искусства, но в некоторых случаях и его непосредственными представителями. «Замысел, — обращался

Андрей Тарковский к своим слушателям, — должен возникать в какой-то особой сфере вашего внутреннего «я». <...> Замысел должен быть равен поступку в моральной, нравственной области»<sup>9</sup>; «Для меня кино, — говорил он, — *занятие нравственное*, а не профессиональное. Мне необходимо сохранить взгляд на искусство как на *нечто чрезвычайно серьезное, ответственное, не укладывающееся в такие понятия, как скажем, тема, жанр, форма* и т.д. Искусство существует не только потому, что отражает действительность. Оно должно еще вооружать человека перед лицом жизни, давать ему силы противостоять жизни...»<sup>10</sup> (курсив мой — Е. С.).

Признавая за кинематографом ту сферу, где и на самом деле, а не в одном только воображении осуществляется реальный поступок, мы можем утверждать, что кинематограф ближе других форм искусства расположен к *бытию в качестве события*, или же — к «*событию бытия*», которое не абстрактно мыслится, а действительно есть, действительно совершается через конкретного человека как вполне реальное событие самого бытия и — одновременно — событие его личностного, единичного бытия. Здесь личность демонстративно явлена в качестве особого бытийственного топоса, где не просто пересекаются, но именно *проникают друг друга в единстве вины и ответственности* основополагающие виды её деятельности. Здесь в определенном смысле не «играют» роль, а живут в предложенных обстоятельствах, ничего не зная о дальнейшем ходе событий картины-жизни. Другими словами: здесь требуется *жизненная достоверность*, а не актерское (лицедейское) трюкачество.

Памятуя о необходимости различать и проводить границу между искусством и жизнью, мы всё-таки вынуждены признать, что эта так называемая граница, которая по сути своей вообще трудно различима и в отношении других форм искусства, в кинематографе становится еще более тонкой, еще более зыбкой, практически неуловимой. Здесь *пережитое в искусстве и пережитое в жизни* становится одним и тем же. Здесь сильнее просвечивает нераздельность искусства и жизни и — одновременно — их взаимная друг перед другом ответс-

твенность и вина. Здесь и воистину должно признать, что у меня «нет алиби в бытии», что я никаким образом не могу себе его обеспечить. Мой *поступок в искусстве* становится *поступком самой моей жизни*, частью моей жизни и осуществляется непосредственно мной посредством моей жизни и никем иным. Я не могу оставить в стороне одну сферу деятельности, где я только что совершал *реальные поступки*, и тут же механически перейти в другую. Я не могу сбросить со счетов себя-прежнего, полностью «вжиться» в *другого* и поступать так, как поступает *другой*. Тут в мире эстетической (кинематографической) действительности «я» принципиально присутствует и не только присутствует, но и *активно поступает*, поступает *словом и делом, молчанием и бездействием*. А насколько полно и отчетливо это поступающее «я» сознает свою принципиальную единственность и в свете Совести отдает себе отчет в своей окончательной безысходности из единого, по сути, *мира ответственного поступка*, уже другой вопрос.

Не будем здесь упускать из виду и того, что, благодаря исконным возможностям кинематографа, и в частности благодаря упоминавшемуся выше принципу «*отождествления*», в «*событие бытия*» оказываются вовлеченными не только труппа и команда режиссера, но и аудитория. И если создатели фильма соглашаются на эту «авантюру» по собственной воле, то в отношении воспринимающего фильм субъекта всё же имеет место некая *эстетическая и неразрывно с ней соединенная этическая принудительность*. Кино всё же, в отличие от других форм искусства, искусство не знаковое, не схематичное; оно основывается на *непосредственной данности образа (символа)*. Произведение, разворачивающее перед нами живой поток настоящего, объективно протекающего времени, принудительно помещает нас в то же самое «*событие бытия*», в которое вовлечены действующие в кадре и за кадром лица. Мы оказываемся непосредственно связанными с бытием как *событием*, которое вот сейчас со мной совершается и которое вот сейчас осуществляется, в том числе и через меня лично, преобразовывая *и меня самого, и мою единую и единственную жизнь, и нашу жизнь, тоже единую и единственную*<sup>11</sup>.

Выходя на представленное выше положение вещей, за кинематографом нельзя не усмотреть той формы искусства, посредством которой уже и на первых порах не в одном только воображении, а и на самом деле реализовывались вполне определенные эстетические устремления русских символистов — *искусство как теургическое служение и всенародное действие вселенского масштаба*. «Та “соборность” искусства, — пишет современная исследовательница, — о которой страстно мечтали русские символисты и пытались осуществить её в формах претенциозных, элитарных, — совершенно просто представлялась в зале кинематографа. Возникла иллюзия коллектива, некая новая общность причастных к таинству <...>. <...> Кинотеатр оказывался местом, где “Поэт” встречался с “Чернью”»<sup>12</sup>. В данном плане кинематограф как искусство, изначально объединяющее всех и всякого, принял на свои плечи величайшую ответственность за эту «встречу». Он должен был не разъединять присутствующих, а непременно соединять всех ему причастных в единое целое, в единый духовный организм. Через представление доступных, имманентных образов-символов он призван был пробуждать тайники души народной и возводить пробудившиеся души к единым первоисточкам бытия.

Всё, что сказано выше о кинематографе и его отношении к действительности, не является привилегией исключительно этого вида искусства, исключительно этого вида творческой деятельности. При определенных, существенных разъяснениях всё сказанное может быть перенесено и на другие виды искусства. Подобно тому, как «идея» («ноумен») явственнее присутствует в одних вещах, а в других остается почти неразличимой, так и здесь: то, что обнаруживается в искусстве кинематографическом явственно, как бы на самой его поверхности, то в других искусствах тоже присутствует, но скрыто, практически неуловимо. А здесь мы видим яркое свидетельство теснейшей взаимосвязи между искусством и действительностью, здесь сильнее просвечивает их *нераздельность*, их *неизбежная взаимопроникновенность* и как следствие этого — *взаимная друг за друга ответственность и вина*.

*Елена Соболевская, канд. филол. наук, доцент  
г. Одесса, Украина*

<sup>1</sup> *Соловьев В. С.* Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Сочинения: В 2 т. — 2 изд. — Т. 2. — М.: Мысль, 1990. — С. 404.

<sup>2</sup> Как известно, днем рождения кино принято считать 28 декабря 1895 года, когда в Париже братьями Люмьерами был устроен первый публичный платный сеанс.

<sup>3</sup> *Волошин М. А.* Лица и маски. Организм театра // Волошин М. А. Собрание сочинений. — Т.3. — М.: Эллис Лак, 2005. — С. 167.

<sup>4</sup> «... В природе, — писал в свое время Соловьев, — темные силы только побеждены, а не убеждены всемирным смыслом». И человек, будучи высшим воплощением природного процесса, призван убедить эту действительную, но поверхностную жизнь всемирным смыслом, или: глубоко и полно воздействовать на природный процесс «со стороны идеального начала» (Соловьев В. С. Указ. соч. С. 392—393; курсив мой — Е. С.).

<sup>5</sup> См.: *Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности /Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. — М.: Искусство, 1974.

<sup>6</sup> *Балаш Б.* Становление и сущность нового искусства. — М.: Прогресс, 1968. — С. 64.

<sup>7</sup> *Бахтин М. М.* К философии поступка // Бахтин М. М. Собрание сочинений. — Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. — М.: Рус. словари, 2003. — С. 56.

<sup>8</sup> *Бахтин М. М.* Искусство и ответственность // Бахтин М. М. Собрание сочинений. — Т. 1. — С. 5.

<sup>9</sup> *Соловьев В. С.* Указ. соч. С. 33.

<sup>10</sup> *Тарковский А. А.* О киноискусстве: Интервью: «Меня больше всего удивляет...» // Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления, Исследования. Воспоминания. Письма. — М.: Искусство, 1991. — С. 318. В качестве суждения, выражающего

позицию прямо противоположную, можно вспомнить широко известное утверждение Оскара Уайльда, которое принимается многими теоретиками и практиками искусства и часто распространяется на искусство как таковое: «There is no such thing as a moral or immoral book. Books are well written, or badly written. That is all» («Не существует такой вещи, как нравственная или безнравственная книга. Есть книги хорошо написанные или плохо написанные. Вот и всё»).

<sup>11</sup> Само собой разумеется, что и при наличии определенных преимуществ у кинематографа как такового далеко не каждое кинематографическое наследие служит устойчивым основанием для выявления и изучения целостного художественного образа «события бытия» в его отношении к действительному миру «события бытия». И далеко не каждое творческое наследие режиссера в целом (включая дневники, интервью, теоретические работы) дает основание для постановки проблемы взаимной вины и ответственности искусства и жизни и её продуктивного осмысления. Кино в большинстве случаев забывает о своем исконном назначении и представляет прошлое именно как прошлое, будущее именно как будущее, какую-либо реальность, отличную от реальности обыденной, повседневной жизни, именно как иную реальность и т. д. В итоге, ни о каком «событии бытия» не может быть и речи. Но существуют кинематографические произведения, которые сквозь всевозможные пространственно-временные континуумы совершают прорыв именно в «событие бытия». Что касается отечественного кинематографа то, с моей точки зрения, таковым является кинематограф Андрея Тарковского. Подробнее см.: 8. *Тарковский А. А.* О киноискусстве: Интервью: «Меня больше всего удивляет...» // Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления, Исследования. Воспоминания. Письма. — М.: Искусство, 1991. — С. 315—319; *Тарковский А. А.* Уроки режиссуры: [Лекции]. — М.: Изд-во ВИППК, 1992.

<sup>12</sup> *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900 — 1910 годов. — М.: Наука, 1976. — С. 81, 82.

*Тигрануи Нерсесян*

## Из наблюдений над сказочным хронотопом (на материале русской и армянской сказки)

Особое место среди работ, посвященных методологии исследования пространства-времени в искусстве, по нашему мнению, занимают труды М. М. Бахтина, содержащие идею знаменитого уже хронотопа. Это одно из сложных нововведений Бахтина, получившее сейчас широкое, хотя и неоднозначное толкование.

У Бахтина «хронотоп», как известно, обозначает представление времени и пространства в художественно обработанном виде, внутри феноменов искусства; так, он писал: «Существенную связь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом...»<sup>1</sup> (поэтому такие встречающиеся в литературе выражения, как «хронотоп нашей эпохи» и т.п., мы считаем некорректными).

При этом Бахтин имел в виду не только само задание пространственно-временных отношений в романе, художественно освоенных в литературе, но и различие способов и модусов этого задания в различные исторические эпохи, в различных культурных регионах. Отсюда — различия, описанные им, в хронотопах древнегреческого и новейшего европейского романов, фольклорного и биографического и др.

Задача, которую мы ставим перед собой, двуделина: с одной стороны хронотоп способен служить выявлению особенностей сказки, с другой — применение хронотопа для конкретного анализа текста способствует обогащению самой идеи хронотопа.

Предлагается рассмотреть соотношение между текстом сказки и самим сказом — нарративом сказки. Для анализа

структуры текста нами используется понятие маркера — так, как он вводится в работе Найды и Тейбера<sup>2</sup>. Совершенно очевидно, что для сказки особую роль играют маркеры начала и конца. Их формульность замечена давно. На наш взгляд, существует связь между маркерами и типом нарратива сказки: у сказки как у способа повествования два надежнейших опорных столба — начало и конец. Сама выделенность, отмеченность начала и конца говорит об осознании их особой роли. Иначе говоря, существует довольно жесткая корреляция: начало и конец текста — начало и конец сказа.

Но для сказки характерно не только то, ее начало совпадает с началом событий — и в последующем ее повествовании имеется простая и ясная очередность событий, здесь не бывает путаницы времен.

Итак, события сказки четко сменяют друга. Конечно, есть сказки с несколькими сюжетными линиями, но и в этом случае время течет параллельно по нескольким отдельным линиям, которые должны пересечься. Пока наше внимание привлечено к событиям одной из линий, в другой линии события не развиваются, застывают, как бы ожидая, пока повествование вернется к ним (ср., например, русскую сказку «Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде»). Эта линейность сказа особенно рельефно выделяется на фоне разнообразных «игр со временем», характерных для авторской литературы нового и новейшего времени, — того, что М. М. Бахтин в свое время называл инверсией<sup>3</sup>.

Время сказки — дрящущее, несовершенное прошедшее время, хотя обычные для глагольные формы грамматически ставятся в прошедшем совершенном. Это сказочное время резко отлично, скажем, от эпопеи, время которой — прошедшее совершенное и завершенное. Как отмечал М. М. Бахтин, дело не только в том, что время эпопеи — время прошлое. Оно может быть названо абсолютным прошлым, так как нет никаких ступеней перехода от него к настоящему. Оно замкнуто в себе, закрыто. Оно отгорожено абсолютной гранью от всего последующего и прежде всего — от времени, в котором находятся певец и слушатели. Уничтожить разрыв между прошлым и настоящим

— значит уничтожить форму эпопеи как жанра<sup>4</sup>.

К вопросу о конце — сказка не признает неопределенных концов, столь любимых литературой новейшего времени (ср. концовку романа «Евгений Онегин»), то есть ее конфликт должен быть разрешен, мы должны узнать, что стало с каждым из героев и т.п. Она ничего не оставляет на свободную интерпретацию слушателя (ср. с характеристикой народной сказки, принадлежащей Т. В. Зуевой, исследовавшей сказки Пушкина: «Сюжет народной сказки, начиная развиваться от конфликта, завершается с полным его разрешением. Это придает ему замкнутый характер, позволяет абстрагировать содержание сказки в пространстве и во времени. Сказочное пространство — это некоторое царство, куда должны силой воображения перенестись слушатели»<sup>5</sup>.) И здесь опять можно заметить корреляцию между текстом сказки и, в данном случае, типом конфликта: правоту Т. В. Зуевой подтверждает и традиционный зачин русской сказки «В некотором царстве, в некотором государстве...» — ведь «некоторый» означает не только «неопределенный», но и — «особый».

Примечательно при этом, что зачин армянской сказки оформлен и в грамматическом смысле в настоящем несовершенном времени («Быль то или небыль...»: в дословном переводе «Бывает — не бывает»), а конец — в прошедшем совершенном («С неба упало три яблока...»), а у русской сказки — наоборот: «Жили-были» — начало и «И сейчас живут, хлеб жуют» — конец. Подобный зачин армянской сказки и концовка русской сказки типа «И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, в рот не попало» выполняют еще одну важную роль, подчеркивая особый модус сказочной реальности — то ли правда, то ли неправда.

Кстати, о пространстве сказки — для нее большую роль играет «свое» и «чужое» в пространстве. Так, в сказке отображается семиотически чрезвычайно нагруженное понятие «границы», введенное Ю. М. Лотманом: «Одним из основных механизмов семиотической индивидуальности является граница.<...> Это пространство определяется как «наше», «свое», «культурное», «безопасное», «гармонически организованное»

и.т.д. Ему противостоит «их-пространство», «чужое», «враждебное», «опасное», «хаотическое»<sup>6</sup>.

А вследствие этого и возникает, по нашему мнению, весьма значимый для сказки переход через границу. В сказках нередко переходы из одного «мира» в другой, изменения состояний (например, человек может перейти из обычного своего состояния в другое — в состояние понимающего язык животных, что приведет к изменению его судьбы) и даже трансформации статуса: лжегерой может на время занять место героя, но потом обязательно бывает низложен (русская сказка «Купеческая дочь и служанка», армянская сказка «Сказка о девушке по имени Роза-Фиалка»).

Пространство сказки — это несколько взаимно совмещенных пространств разного типа: пространство подобное реальному, пространство с другими законами физики, особый мир, локализованный в определенном времени (например, время ночи — это мир активности темных сил), особые подземный, подводный и надземный миры, мир мертвых и т.д..

При этом важно, что герой зачастую отличается от лжегероя именно тем, что герою разрешен переход из одного мира в другой, хотя заранее он может и не знать о своей избранности (примеры многочисленны).

Пространство и время сказки служат нуждам нарратива — так, в русской сказке «Солнцева сестра» спасение героя может совершиться только в пространстве, недоступном для ведьмы, поэтому герой отправляется к солнцевой сестре.

Пространство и время сказки, как и в современных физических теориях, составляют континуум — так, в широко распространенном бродячем сюжете о спящей царевне уснувший вместе с нею мир характеризуется не только остановкой времени, но и четко локализован в пространстве.

Если учесть, что пространственно-временной континуум создает основу реальности, и при этом сопоставить реальность сказки и действительную реальность жизни человека, то их соотношение довольно любопытно. Наверно, в хронотоп следует включать и средства преодоления пространства — тогда соотношение между пространством реальности и пространством

твом сказочным довольно неординарно: ведь средства передвижения в пространстве (волшебный ковер, метла, крылатый конь, птица и т.д.) как бы переходят из сказки в реальность.

*Тигрануи Цолаковна Нерсесян, соискатель кафедры общего и сравнительного языкознания Ереванского государственного университета*

<sup>1</sup> *Бахтин М. М. Формы времени и хронопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 234.*

<sup>2</sup> *Nida E. A., Taber C. The Theory and Practice of Translation. — Leiden, 1969.*

<sup>3</sup> *Бахтин М. М. Формы времени и хронопа в романе. С. 297.*

<sup>4</sup> *Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 456—457.*

<sup>5</sup> *Зуева Т. В. Сказки А. С. Пушкина. — Москва, 1989. — С. 44.*

<sup>6</sup> *Лотман М. Ю. Понятие границы // Лотман М. Ю. Внутри мыслящих миров. Человек — Текст — Семисфера — История. — Москва, 1996. — С. 175.*

---

**ТЕМА ДЛЯ РАЗМЫШЛЕНИЯ****Русское литературоведение  
глазами французской традиции  
Стенограмма заседания филолого-  
методологического семинара  
«Третье литературоведение»**

Семинар «Третье литературоведение» был основан уфимскими филологами в 2007 году и быстро превратился в научное сообщество, не ограниченное территориальными рамками Уфы и сосредоточившееся на обсуждении методологических вопросов филологии. Название первоначально имело смысл поиска путей исследования литературы, свободных от недостатков двух крайних полюсов современной гуманитарной науки: позитивизма (с его непониманием сущности изучаемого материала) и постмодернизма (с его безответственным отношением к изучаемому материалу).

В заседаниях по сложившейся традиции принимают заочное участие филологи из других городов и стран (из Тарту, Анн Арбора, Оксфорда, Задара, Донецка, Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Воронежа, Тулы, Саранска, Биробиджана). Адрес страницы семинара в Интернете: <http://nevmenandr.net/seminarium/>. Там в полнотекстовом виде выложена книга материалов, изданная по итогам первого года работы (Третье литературоведение. Материалы филолого-методологического семинара (2007—2008) / под ред. Б. В. Орехова и С. С. Шаулова. — Уфа: Вагант, 2009. — IX, 221 с. — ISBN 978-5-9635-0179-5).

Публикуемая дискуссия состоялась благодаря докладу, сделанному М. С. Рыбиной на заседании семинара, открывавшем второй год его работы. Говоря о рецепции отечественного литературоведения во Франции докладчику пришлось остано-

виться на трёх наиболее значимых для зарубежного литературоведения этапах русской науки — формалисты, Бахтин и Лотман. Думается, постоянного читателя нашего журнала заинтересуют поднимаемые здесь проблемы, особенно та часть, которая посвящена М. М. Бахтину. Кроме специально оговоренных случаев примечания принадлежат М. С. Рыбиной, которая снабдила ими текст при подготовке журнальной публикации.

*28 ноября 2008*

*Уфа, Музей современного искусства  
Республики Башкортостан  
им. Наиля Латфуллина*

Участники дискуссии:

**Б. В. Орехов** (к.ф.н., ст. препод. каф. зарубежной литературы и страноведения БГПУ им. М. Акмуллы),

**Е. А. Слободян** (к.ф.н., ст. преп. каф. русского языка БГПУ им. М. Акмуллы),

**М. С. Рыбина** (асс. каф. зарубежной литературы и страноведения БГПУ им. М. Акмуллы),

**Р. Р. Вахитов** (к.филос.н., доц. каф. истории философии и науки БашГУ),

**А. А. Галлямов** (к.ф.н., доц. каф. русской филологии БашГУ),

**С. С. Шаулов** (к.ф.н., ст. преп. каф. русской литературы и фольклора БашГУ),

**С. М. Шаулов** (к.ф.н., доц. каф. зарубежной литературы и страноведения БГПУ им. Акмуллы)

М. С. Рыбина: Я ничего нового не скажу, скорее всего. Поэтому если захочется что-то прокомментировать или спросить, то я очень прошу это сделать. В режиме диалога будет интереснее, чем в режиме монолога. История русского формализма на Западе началась с 1950-х годов<sup>1</sup>, в 1950 году была

переведена монография В. Я. Проппа «Морфология сказки» (на английский язык, первый французский перевод опубликован в 1970)<sup>2</sup>.

А. А. Галлямов: А Пражский лингвистический кружок?

Р. Р. Вахитов: Я тоже подумал про Трубецкого и Якобсона.

М. С. Рыбина: Связь, в том числе, и генетическая, французского структурализма с Пражским лингвистическим кружком и, прежде всего, с работами Р. Якобсона сомнений, как будто, не вызывает, но рассматривается автономно, как самостоятельное явление, так, например, Тадье только называет работы Трубецкого, но не комментирует их<sup>3</sup>. Т.е., когда я говорю об открытии русского формализма, я имею в виду то, что французы понимают под русским формализмом применительно к теории литературы. Естественно, Якобсон оказался самым интегрированным в западное литературоведение. О нём говорится, что исторически его корни (как у волшебной сказки) в русском формализме, но упоминается и цитируется он как «наш», т.е. «западный»<sup>4</sup>.

Р. Р. Вахитов: А Трубецкой как воспринимается? Вот Серию довольно много пишет о Трубецком.

М. С. Рыбина: Опять-таки, имеется в виду тот формализм, который не эмигрировал. Речь идёт о работах 20-х годов — 1925, 1926, 1928-го годов, которые переводятся в 1965 году Цветаном Тодоровым. Итак, ключевой текст, познакомивший французского читателя с новой школой — «Теория литературы, тексты русских формалистов» (1965)<sup>5</sup>. Первый вопрос, который у меня возник, почему они всё же относят открытие формализма именно к 1950-м годам, хотя в той же монографии Тадье упоминается статья Б. Томашевского в «Revue d'études slaves» (1928)<sup>6</sup>. Однако для Франции эта позиция принципиальная, и дальше будет понятно, почему. Положения русского формализма французские исследователи связывают со структуралистским направлением, которое представляли К. Леви-Стросс, Р. Якобсон, Ж. Женетт. Антология, составленная Цветаном Тодоровым надолго определила те координаты, в которых русский формализм и воспринимается во Франции.

По словам Тодорова, общая концепция книги и отбор текстов осуществлялись совместно с Ж. Женеттом<sup>7</sup>. И там есть, где-то в деталях, а где-то в существенном, ряд смещений. Во-первых, выстраивается очень чёткая композиция: открывает антологию статья Эйхенбаума «О формальном методе», а завершает фрагмент из «Теории литературы» Б. Томашевского, получивший в переводе название «*Thématique*»; основной корпус статей (12) разделён на два блока: анализ литературных текстов и исследование самого феномена «литературности литературы» (*littéralité de la littérature*), в чём также можно отметить созвучие идеям Р. О. Якобсона, активно обсуждавшимся во французской стилистике 60-х годов XX века<sup>8</sup>. Любопытно отметить классическую симметрию во французской рецепции: если Томашевский и Шкловский названы предшественниками современной нарратологии<sup>9</sup>, то pendant в теории стиха составляют работы Ю. Тынянова<sup>10</sup>. Несмотря на декларируемую симметричность, в освоении отечественных исследований по теории стиха (как русского формализма, так и более поздних) наблюдается определённая диспропорция: стиховедческие работы практически не переведены. Наиболее переведённый автор — Ю. М. Лотман (более 26 его работ), но ни одна его работа по стиховедению не переведена. Единственное исключение — это статья о проблемах поэтического перевода.

С. М. Шаулов: Но это не совсем по стиховедению.

М. С. Рыбина: О чём и речь.

А. А. Галлямов: Насчёт неинтегрированности. Можно ли говорить об определённой герметичности французской культуры и французского литературоведения в частности? То есть изолированности.

М. С. Рыбина: Я бы так не сказала. Это касается не герметичности, а избирательности.

А. А. Галлямов: Хорошо, а если заменим «герметичность» на «самодостаточность»?

М. С. Рыбина: Тогда скорее идея «французской исключительности» срабатывает. Мне действительно было интересно, почему не переводятся стиховедческие работы. Потом я уже задалась целью выяснить, какие стиховедческие работы вообще

переведены. Например, монография М. Л. Гаспарова<sup>11</sup> переведена на английский язык, на французский — нет. Она продаётся на французских сайтах как иностранная литература<sup>12</sup>.

А. А. Галлямов: Может быть, для француза вполне нормальным является владение английским языком?

М. С. Рыбина: Нет, не является нормальным. Французские слависты, конечно, читают по-русски. Они цитируют стиховедческие работы, упоминая названия, но не переводят, а транслитерируют их<sup>13</sup>. Это определённое *comme il faut* во французском литературоведении.

С. С. Шаулов: Это тоже знаковый такой обычай.

М. С. Рыбина: Это во французской славистике. Но вне славистики цитируются работы исключительно переведённые и касающиеся нарратологии (если говорить о Томашевском, Шкловском), структуры и теории коммуникации (Лотман). Я потом назову работы, они не всегда совпадают с теми исследованиями, которые цитируются у нас. Эта разница мне показалась релевантной.

А. А. Галлямов: Они просто отбирают то, что близко им?

М. С. Рыбина: Да, и при этом близко им иное. Здесь речь идёт об определённом стереотипе восприятия: когда два человека называют одни и те же труды, это может объясняться их личными пристрастиями, взглядами, принципами, это осознанный выбор, но дальше формируется стандартный набор работ, которые «принято цитировать». И это уже будет показательно.

Р. Р. Вахитов: Национальная ментальность?

М. С. Рыбина: Мне кажется, в этой избирательности и проявляется национальная ментальность<sup>14</sup>. «О теории формального метода» — это вопросов не вызывает. Допустим, фрагмент из «Теории литературы» Томашевского переведён во Франции внятно, но с некоторыми особенностями: только в одной или двух монографиях уточняется, что это *фрагмент* из «Теории литературы». А в целом, вслед за антологией Тодорова его обозначают как «*Thématique*» ‘тематика’, термин с широким спектром значений и употребляемый в различных сферах (философия, литературоведение, лингвистика, искусствоведение

и др.). Термин «*thème*» подразумевает как иерархию, выделение «основной идеи», так и единство, связность содержания, поддерживаемую основными константами произведения (тема огня, смерти, воды и т.п., то, что мы бы скорее обозначили как мотив/мотивную структуру)<sup>15</sup>, не говоря уже о вовсе специфическом значении ‘ученический перевод с родного языка на иностранный’. После описания формального метода следует терминологический аппарат, который они извлекли из «Теории литературы» Томашевского. Причём достаточно категорично утверждается, что Томашевский сформулировал следующие положения формального метода, а именно разделение фабулы и сюжета, определение что есть тема и что есть мотивы, в свою очередь подразделяемые на статические (сюжет) и динамические (фабула). Очевидно, что многое из перечисленного существовало и до Томашевского, кроме разделения фабулы и сюжета, пожалуй. Но теория мотива напрямую с Томашевским, насколько мне известно, не связывается.

А. А. Галлямов: Это у них?

М. С. Рыбина: Да, у них. Я говорю о том, какие смещения происходят. Здесь начинаются проблемы перевода. Вообще ситуация с отечественным литературоведением во Франции складывается достаточно локально. В основном, тексты русских формалистов и Бахтина были переведены Цветаном Тодоровым. Они появлялись либо в журнале «Поэтика» (Тодоров, Женнет), либо в виде монографий в книжной серии, которую они осуществляли. Кстати, относительно недавно, в 2001 году, предпринято переиздание антологии 1965 года<sup>16</sup>. Разумеется, речь не идёт о том, что перевод Тодорова некорректен или подборка не отражает реальной проблематики формального метода, но частичные смещения акцентов привели к собственным кругам на воде, которые заметнее проявляются в уже цитированных обзорах Тадье и Раву Рало. В них возникает следующая картина: отечественные исследователи представлены либо в главе «Формализм» (В. Пропп, Р. Якобсон и М. Бахтин вместе с Ц. Тодоровым, Ж. Женнетом и Р. Бартом)<sup>17</sup>, либо отдельная глава посвящена русскому формализму, но В. Пропп в паре с А.-Ж. Греймасом помещен в главу «Семиотика литературы»<sup>18</sup>,

там же Ю. Кристева и Ю. Лотман, а М. Бахтин обнаруживается в главах «Социология литературы» и «Поэтика», в последней сразу после Ц. Тодорова и Ж. Женетта<sup>19</sup>. «Теория формального метода» Эйхенбаума, терминологический аппарат, созданный Томашевским, далее теория прозы В. Шкловского, которая равна нарратологии<sup>20</sup>, потому что всё что он пишет, он пишет о «нарраторе». Мне кажется, здесь возникает вопрос, связанный с переводом. Естественно, что рассказчик/повествователь будут переведены на французский язык как *raconteur*. Теоретически можно перевести словом *conteur*, но *conteur* предполагает 'рассказчик', 'сказитель', 'сказочник'<sup>21</sup>. К *conteur* они обращаются крайне редко, потому что данная лексема предполагает совсем другие коннотации — с «устной» традицией, с фольклором (видимо, вступает в действие механизм, основанный на важной для французской культуры оппозиции устной и письменной речи). Но и термин «сказ» дается во французских текстах в транслитерационном варианте "skaz". Я уже говорю не о самих работах, даже не о том, как они были переведены, а о том, как они потом излагаются в монографиях, названных, например, «Литературоведение XX века»<sup>22</sup> или «Методы литературного анализа»<sup>23</sup>. К слову, замечательно определяется «теснота стихового ряда»: «конструкция, предполагающая взаимовлияние элементов»<sup>24</sup>.

Б. В. Орехов: В общем, определение системы, на самом деле.

Р. Р. Вахитов, С. С. Шаулов: Да.

А. А. Галлямов: А вот здесь это как раз может быть связано со структурно-типологическими особенностями языка. Французский — аналитический язык.

М. С. Рыбина: Нет, я настаиваю: можно было перевести «тесноту стихового ряда». Мне кажется, что выбор обусловлен, в данном случае, положениями структуральной школы: понятия «динамическая система» и «структура», последняя в цитате выделена курсивом, оказываются важнее «тесноты стихового ряда».

А. А. Галлямов: Для народа в целом — нет.

М. С. Рыбина: Так переводил не народ. Я уже говорила, что очень ограниченный круг имел дело с этими текстами. Во

французской рецепции формализма и шире русского литературоведения определяющую роль сыграли «славянские эмигранты» (Р. Якобсон, Ц. Тодоров, Ю. Кристева, В. Дмитриевич, в качестве издателя). Они воспринимались во Франции как бунтари, ниспровергатели надоевшего академизма, историко-биографического метода. Но в восприятии их идей, как мне представляется, проявилась любовь французов к экзотике (интерес к «местному колориту» особенно «восточному») и бунту. Не сработало бы, если бы это была только интенция славянских эмигрантов. Но тогда бы и французский структурализм не стал бы национальным брендом, если бы он был элитарен, узко локален. Он вызвал резонанс. Интересный момент: наиболее тщательно переведён именно В. Пропп. Вот там сложно говорить о каких-либо смещениях. В «Методах литературоведческого анализа», где предпринимается попытка совместить принципы исторического обзора литературоведения с комментированной репрезентацией «ключевых» текстов, представлена следующая структура: историческая справка, фрагмент текста и собственный комментарий, включающий формулировку основных положений и критический разбор применяемых методов. В критике «Морфологии сказки» Э. Раву-Ралло пишет, что схема Проппа демонстрирует разрыв между тем, что выражено в тексте эксплицитно, и последующей интерпретацией, но она нашла широкое применение во французской системе среднего образования<sup>25</sup>. Она оказалась очень востребованной именно для педагогических целей, для обучения методике анализа: любой нарративный текст легко можно расписать, применяя 32 функции, чем успешно и занимаются во французских коллежах.

А. А. Галлямов: Может быть, оно и неплохо. Вот если бы у нас в школах было так же.

М. С. Рыбина: Я тоже подумала, что неплохо было бы, если бы у нас в школах эту методику применяли. А там, как я поняла, все коллежи преподают по модели Проппа-Греймаса не только сказку, но и всё остальное. «Дон-Жуана» Мольера, например они разбирают, исходя из нарушенного равновесия, волшебных дарителей и так далее. Пропп на третьем месте по цитируемости, забегая вперёд скажу. Сейчас вновь усиливается

интерес к его методу в связи с программированием. В частности, очень «раскручен» проект «создай свою собственную сказку с помощью компьютера». В антологии (1965, 2005), о которой я начала говорить, представлена статья В. Проппа «Transformations des contes merveilleux», оригинального её названия я не знаю (в обратном переводе с французского: «Превращения волшебной сказки» или «трансформации»). Т.е. наряду с известными включены работы, которые не «на слуху». Причём многие «знаковые» у нас тексты на тот момент ещё не были переведены на французский<sup>26</sup>. Так, статья Якобсона о реализме в искусстве (*Du réalisme en art*) в антологии (1965) присутствует. А «Вопросы поэтики», где собраны, в том числе, и ранние работы конца 10-20-х гг. опубликованы в 1973<sup>27</sup>. В основном, переводы, о которых мы сегодня говорим, выходили в издательстве *L'Âge d'homme*. Там издавали Бахтина, Томашевского, Шкловского и Тынянова. Там же опубликованы многие работы Лотмана<sup>28</sup>.

С. С. Шаулов: А Бахтина они включают в эту традицию?

М. С. Рыбина: С Бахтиным очень интересная ситуация складывается во Франции. Бахтина включают в русский формализм, в структурализм и постструктурализм, в социологическую школу. Наконец, Бахтин включён в раздел, который французы очень любят, и который называется предельно широко: «Поэтика».

С. С. Шаулов: Пожалуй, из всего списка только с «Поэтикой» и можно согласиться.

М. С. Рыбина: В этом списке «Поэтика» замещает раздел «Разное». Вот теперь о Бахтине. Если французский структурализм, в целом, «вживался» в систему координат русского формализма, то для постструктуралистов (группа «Тель Кель» (*Tel Quel*) и прежде всего Ю. Кристева) подобным ориентиром становится Бахтин. Но возникает впечатление, что в переводе Тодорова Бахтин заговорил «языком» Ролана Барта<sup>29</sup>.

С. С. Шаулов: Это сложно представить, если честно.

М. С. Рыбина: Нет, Бахтин узнаваем, конечно. Но если говорить о переводческих принципах, то, осознано или нет, проявляется желание приблизить Бахтина к французскому

читателю (о том, кто этот гипотетический читатель, мы уже говорили). Например, когда русский читатель встречается у Бахтина «Другой», он может вспомнить о Сартре, если уж таковы его ассоциации, но может и не вспоминать, и не обязан этого делать. Но когда во французском переводе появляется L'Autrui (действительно, Тодоров находит наиболее адекватный эквивалент, если судить «терминологически»), да ещё и с заглавной буквы, это неизбежно ассоциируется с Сартром. Тем более, в 60-70-е годы. Я заметила, что после этой цитаты из Бахтина всегда следует цитата из Сартра. Перевод, как мне кажется, устанавливает эту сцепку. В работах Бахтина выявляется и подчёркивается антипозитивизм (в том числе и критика формалистов) и интеллектуальный бунт против власти, официальной культуры и её стереотипов. У исследователей декларации следующие: Бахтин — самый интересный исследователь XX века, это человек, который определил лицо вообще всех гуманитарных исследований, не только и не столько филолог, сколько философ<sup>30</sup>. Самый цитируемый — это всё равно Якобсон, Бахтин ему уступает ненамного, причём дальнейший разрыв с Лотманом — уже на порядок.

С. С. Шаулов: То есть вы хотите сказать, что Бахтин там один из самых цитируемых.

М. С. Рыбина: Да, Бахтин, действительно, один из самых цитируемых.

Р. Р. Вахитов: Он как философ воспринимается.

М. С. Рыбина: Прежде всего как философ, а если говорится о Бахтине-филологе, то подчёркивается, что его метод «основывается на психологии и социологии»<sup>31</sup>. Наименее цитируемая из всех переведённых работ Бахтина — это монография о Рабле<sup>32</sup>. Нельзя говорить о Бахтине и не сказать об этой книге. Говорят. В качестве примера приводят статью, которая не вошла в диссертацию: «Рабле и Гоголь» в той части, которая касается Гоголя<sup>33</sup>.

А. А. Галлямов: Это к вопросу о Гаспарове тогда<sup>34</sup>.

М. С. Рыбина: Ну вот, Гаспаров был прав. Не признают у себя французы карнавала в том виде, в каком его описал Бахтин<sup>35</sup>. Работа Бахтина о Рабле приводится в библиографиях,

в списках рекомендуемой литературы (на учебных сайтах, например), но с оговорками. Термины цитируются те же самые: карнавализация, карнавал, меннипея, меннипова сатира. Однако во Франции под этим термином понимается «смешение стихов и прозы в сатирических целях»<sup>36</sup>, причём жанр для французской литературы редкий: резкий переход от стихов к прозе и обратно после классицистов воспринимался «болезненно».

Р. Р. Вахитов: У них свой Бахтин.

М. С. Рыбина: Да, свой. Так вот есть мнение, что в мире существуют три Бахтина: американский, русский и французский.

А. А. Галлямов: Сергей Данилин бы ещё добавил, что есть канонический.

Р. Р. Вахитов: А есть Бахтин Данилина.

С. С. Шаулов: Ну, это уже ересианство.

М. С. Рыбина: Так вот, что переведено и что цитируется. Наиболее цитируемое у очень цитируемого Бахтина — это «Эстетика и теория романа». Не «Поэтика Достоевского». Французам удалось разделить Бахтина и Достоевского, у них Достоевский отдельно, Бахтин отдельно.

С. С. Шаулов: Оно, может, и правильно, кстати.

М. С. Рыбина: «Проблемы поэтики Достоевского» цитируется, но чаще в работах, не связанных с Достоевским. Приводятся общие положения. А у достоевсковедов есть их любимый А. Жид. Я не могу сказать, как именно дело обстоит во французской достоевистике: это тема специального исследования, а я делала обзор, и объять необъятное невозможно. Но больше цитируют его как философа, не как филолога.

С. С. Шаулов: Во-первых, во Франции не так серьёзно достоевистика развита. То есть если взять по конференциям, я, по сути, знаю одного: Луи Аллен такой там был. И, как я вспоминаю, он тоже не больно Бахтина цитирует.

А. А. Галлямов: Есть вполне апокрифическое предание, что чтобы поступить на работу во французскую полицию, нужно прочитать «Преступление и наказание» и сдать по нему экзамен.

Б. В. Орехов: А Бахтина не нужно читать для этого.

М. С. Рыбина: Достоевского они воспринимают как

совершенно модернистского писателя.

Р. Р. Вахитов: Это не благодаря Кристевой?

М. С. Рыбина: Нет, это задолго до Кристевой.

С. С. Шаулов: Это благодаря Сартру и Камю.

М. С. Рыбина: Это до них. Это А. Жид, конечно, модернизм 1920-х годов.

С. С. Шаулов. Да. Но это не только французы.

М. С. Рыбина: Это не только французы, это некая западноевропейская точка зрения. Кстати, что произошло с Бахтиным, почему есть французский Бахтин? Видимо, потому что у Бахтина абсолютизировали индивидуалистический порыв к свободе. Кстати, Г. К. Косиков пишет, что у Бахтина есть тенденция к романтически-декадентскому бунту, к утверждению индивидуума, индивидуалиста.

Р. Р. Вахитов: Но это у него не главное всё-таки.

М. С. Рыбина: Я оставлю сейчас проблему того, что у Бахтина главное.

С. С. Шаулов: Я не вижу такой тенденции у Бахтина.

М. С. Рыбина: А взаимоотношения Я и Другого?

С. С. Шаулов: Нет, это не надо сводить к декадентству.

М. С. Рыбина: Я не буду сейчас доказывать верность положения Косикова (тем более в собственной интерпретации), важно сейчас другое, что он это отметил. Для меня Косиков в некотором смысле стал посредником, который выразил «французский взгляд» на Бахтина. А обратили они внимание на то, какой Достоевский индивидуалист, на анализ сознания «человека из Подполья». В этой системе отношений бунт против идеологии, «левацкие» движения, оппозиция по отношению к официозу составляет определённый набор ценностей французской интеллектуальной культуры.

Р. Р. Вахитов: «Бесов» они наверняка по-другому прочитают. И даже такие персонажи, как Верховенский, будут иметь положительные коннотации?

М. С. Рыбина: Для этого надо специально смотреть, что там с «Бесами», потому что французы чаще цитируют «Преступление и наказание», «Братьев Карамазовых». «Бесов»

я не помню.

С. С. Шаулов: Кстати, да. В книжке Луи Аллена анализируются все романы, кроме «Бесов».

М. С. Рыбина: Вряд ли «Бесы» будут восприняты во Франции легко. Такое издевательство над либеральной идеей! Это пальба по основным символам французской культуры.

С. С. Шаулов: Поэтому Луи Аллен, скорее всего, и обходит этот роман.

М. С. Рыбина: А вот Лотману было легко транслировать свои мысли французской аудитории. Его работы выходили практически одновременно с отечественным изданием (например, Семантика числа и тип культуры<sup>37</sup> (фр. перевод в *Tel Quel: Science/Littérature* 1968) или Структура художественного текста<sup>38</sup>, это было постоянное общение и, в какой-то степени, один язык. Я имею в виду единую систему понятий. Не было на тот момент идейных различий, тем более, что переводились, как я уже сказала, наиболее «западные» работы, например, «Структура художественного текста» или «Семиосфера» Единственное, что меня заинтриговало: у Лотмана много исследований о французском стихе и его соотношении с русским, о восприятии французской поэтической культуры в России. Но, насколько мне известно, они не переведены.

С. С. Шаулов: Не нужны.

М. С. Рыбина: Тут надо вернуться к Р. Якобсону. Во многих французских источниках говорится о том, что Якобсон полемизировал с Граммоном, и его работа о чешском стихе построена именно как оппозиционная по отношению к Граммону. Да, эта работа упоминается и довольно часто, в том числе и в обзорах. Но в качестве примера приводится разбор «Кошек» Бодлера Якобсоном и Леви-Строссом, который к русскому формализму имеет весьма опосредованное отношение. Опосредованное самим Якобсоном, и все признают, что этот анализ рассматривается именно как структуралистский, а отнюдь не формалистский.

Б. В. Орехов: «Как сделана “Шинель” Гоголя» как-то фигурирует во французских работах?

М. С. Рыбина: Да, «Как сделана “Шинель” Гоголя»,

естественно, переведена<sup>39</sup> и это одна из наиболее цитируемых работ<sup>40</sup>. А что с Бахтиным? Тема необъятная и говорить о ней следовало бы детально. Позже всех была переведена ранняя работа «К философии поступка» (фр. перевод 2003 года), (к слову, она была самой цитируемой у нас на семинаре)<sup>41</sup>.

Р. Р. Вахитов: То есть наш семинар актуален для французов.

(смех)

М. С. Рыбина: Итак, как воспринимается Бахтин<sup>42</sup>: Естественно, что в обзорах и антологиях рассматривается проблема хронотопа, но подробно анализируется только время и пространство в античном романе. Уже рыцарский роман скороговоркой. А дальше упоминается, что Бахтин исследует формы хронотопа в произведениях Стендаля, Бальзака и Флобера. Подробнее останавливаются на пространственно-временной организации «романа воспитания» на примере Гёте. Вот Гёте мы рассмотрим подробно — «Вильгельма Мейстера»<sup>43</sup>; он, разумеется, переведён на французский язык, но, по моим наблюдениям, не самый интегрированный текст во французскую культуру. Там больше о Вертере пишут. Сам факт предпочтения античного и просветительского романов в качестве примера бахтинского анализа представляется неслучайным. Это впечатление усиливает комментарий, акцентирующий «универсальность» героя «романа воспитания» и то, что в своем становлении он «репродуцирует» основные исторические формации<sup>44</sup>. Невольно возникают ассоциации с «Кандидом». Вольтер, естественно, не упоминается, но Бахтин прочитывается через призму французской традиции. Вот как примерно рецепция происходила, на мой взгляд. И таких ключевых текстов, определивших восприятие Бахтина, несколько.

Б. В. Орехов: Что ещё, кроме «Кандида»?

М. С. Рыбина: Кроме «Кандида», я уже назвала экзистенциализм, и последний пуант — французский структурализм и постструктурализм. Бахтин позиционируется как предшественник группы *Tel Quel*: «Всё, что Юлия Кристева пишет об интертекстуальности — всё это Бахтин»<sup>45</sup> и дальше приводится определение Бахтина о диалоге. Принцип диало-

гизма акцентируется всеми французскими исследователями: у Тодорова монография о Бахтине так и называется «Михаил Бахтин: диалогические принципы»<sup>46</sup>, у Кристевой — «Бахтин, слово, диалог и роман» (1967)<sup>47</sup>. И дальше, в том, что касается социальных индексов языка, всё это языком Барта изложено, всё что касается интертекстуальности, это всё излагается по работам Кристевой, но акцент переносится на Бахтина. Кристева воспринимается как популяризатор его идей.

Р. Р. Вахитов: Наверное, она сама позиционировала себя так?

М. С. Рыбина: В известном смысле, да. По праву первооткрывателя.

А. А. Галлямов: Ситуация в какой-то степени напоминает отношение к Л. Гумилёву со стороны филологов и историков. Филологи обожают его исторические экскурсы, говорят, что к филологии это отношения не имеет, историки с точностью до наоборот, говорят, что к истории это отношения не имеет, а вот филологические его труды очень ценны для нас.

Р. Р. Вахитов: Пушкин говорил, что военные думают, что Давыдов хороший поэт, а поэты, что он хороший военный. У меня есть реплика по поводу того что говорилось о русской формалистской школе. Я недавно читал работу Серио, посвящённую восточноевропейскому структурализму, поскольку официальная главная моя тема — евразийство, хотя она не единственная, а Серио — очень большой специалист по Трубецкому, думаю, что во Франции один из немногих. Так вот он и начинает книгу уведомлением, что французы думают, что структурализм возник в 1950-х годах, но на самом деле это не так, структурализм возник гораздо раньше, а сейчас вы услышите имена, про которые не слышали: Трубецкой, Савицкий. Причём он позиционирует евразийцев как структуралистов, которые структурный метод распространили на географию и на другие науки. Это всё очень интересно. И вот когда мы об этом говорили, мы говорили о национальной ментальности, это правда. Но есть ещё и какие-то внешние причины. Я подумал, почему, допустим, не ассоциируется Трубецкой со структурализмом и вообще плохо знают его во Франции. Потому что

Франция вообще-то левая страна, и французам гораздо интереснее то, что происходило в СССР, чем то, что происходило в эмиграции. Трубецкой и остальные евразийцы связаны с белым движением и откровенно об этом говорили, а белогвардейцы для французов — это, наверное, какой-то анахронизм. Патриархальная Русь.

М. С. Рыбина: Скорее, патриархальность. Бунтари — да. Настойчиво подчёркивается связь формализма с авангардом, проводится параллель с французскими реформаторами (С. Малларме и, особенно, с П. Валери) для нас не слишком очевидная.

Р. Р. Вахитов: То есть контрреволюционеры воспринимаются негативно во Франции.

М. С. Рыбина: По крайней мере, среди интеллектуалов.

Р. Р. Вахитов: У меня была такая не очень приличная реплика, если можно. Вот когда говорилось о том, что игнорируются работы Лотмана о французской культуре, работы Бахтина о Рабле (боюсь я звукозаписывающего аппарата, потому что благодаря ему это всё потом прозвучит на широкую аудиторию), мне вспомнилось, что я читал в Интернете о том, как один хороший российский феноменолог, который по-немецки читает Гуссерля, знает их традицию, ездил на семинар в Германию и выступал там. Он, как ему показалось, придумал интересную тему, соотнёс с немецкими исследованиями в этой области, но вопросов ему не задавали. И уже потом на фуршете он понял, почему: его не воспринимали как адекватного исследователя, как исследователя из Германии, а ощущение было такое, что стоит чукча, который ещё и по-немецки говорит, надо же, как удивительно! Всех восхищало, что он чисто говорит по-немецки, что он ещё и Гуссерля читал. Нет ли здесь такого элемента шовинизма, когда литературовед изучает иностранного автора и при этом не может быть воспринят всерьёз? То есть можно ли сказать, что литературоведение, в отличие от физики, от математики, замкнуто в национальных рамках и когда кто-то вмешивается со стороны, это вызывает негативную реакцию?

С. С. Шаулов: Так, наверное, нельзя сказать. Так, может быть, во Франции. Даже в достоевсковедении, где достаточно

ревниво относятся к попыткам из-за границы поглядеть на Достоевского, тем не менее, с большим вниманием тут же всё находится, переводится и так далее.

Р. Р. Вахитов: А не связано ли это просто с нашим комплексом перед Западом?

С. С. Шаулов: Нет, во-первых, не только Запад, переводят даже корейцев совершенно иногда глупых.

С. М. Шаулов: Со всемирной отзывчивостью связано.

М. С. Рыбина: А у французской культуры нет этой всемирной отзывчивости.

С. С. Шаулов: Тут прозвучало вскользь, что французское литературоведение запрограммировано классицизмом. То есть Франция, и в том числе французское литературоведение существует в своём собственном гуманитарном космосе, в который они не то что не пускают, в котором просто не очень существует всё остальное. Вот я сколько их читал, делёзов, лиотаров и прочих мы-знаем-кого, у меня всё время было именно это ощущение.

М. С. Рыбина: Всё, что им не удаётся перевести на их язык, т.е. на язык культуры, они просто не замечают. С интересом смотрят как на явление экзотическое, но не воспринимают.

С. С. Шаулов: Потому что у них в сознании всё равно стоит эта иерархическая лестница классицизма. Неважно, куда она устремлена и устремлена ли куда-нибудь, но она жёстко исключает всё, что выходит за её рамки, почему они (показательный очень момент) из книги Бахтина о Рабле берут Гоголя: он не француз, ему можно быть неправильным. Но не берут Рабле.

А. А. Галлямов: Хорошо, что у нас Фонвизин был только один.

С. С. Шаулов: С Фонвизиним всё не так просто, он во-первых, не совсем классицист...

С. М. Шаулов: Ну, то что в России было понято как классицизм, было на самом деле барокко.

Все хором: Барокко! (всеобщий смех)

М. С. Рыбина: А какое во Франции барокко художочное

по сравнению с другими!

С. С. Шаулов: А во Франции, кроме, там, Скаррона какого-нибудь, есть барокко?

С. М. Шаулов: Там есть драгоценные всякие изводы.

С. С. Шаулов: Но это драгоценное не совсем барокко.

С. М. Шаулов: Не совсем.

С. С. Шаулов: Барокко-рококо, адаптированное под классицизм.

М. С. Рыбина: А что смогло выжить.

Р. Р. Вахитов: Может быть, дело не в национальном шовинизме, а, как в случае с тем же российским феноменологом, это просто разные гуманитарные вселенные. Немцам интересно, что говорит русский феноменолог, но он говорит о другом.

С. С. Шаулов: Дело в базовом культурном коде.

Р. Р. Вахитов: Но тогда возникает вопрос, а возможен ли вообще диалог, допустим, французского и русского литературоведения.

С. М. Шаулов: К нему надо стремиться.

М. С. Рыбина: Так возможен же.

Р. Р. Вахитов: Я очень благодарен Маше, я очень много нового для себя открыл, и даже какие-то перспективы исследования у меня возникли (российские исследователи евразийства и зарубежные — у них тоже разные взгляды), но я так понял, что даже перевод тут не спасает, потому что перевод-то есть, а понимается всё совершенно иначе.

Б. В. Орехов: Текст включён в другой контекст, конечно.

С. С. Шаулов: И очень возможно, что в переводе Достоевский становится индивидуалистом.

Р. Р. Вахитов: Для нас это дико, потому что для нас это совершенно противоположно. А, наверное, наша позиция кажется французским литературоведам очень странной.

С. С. Шаулов: Мне в этой связи было интересно сравнить восприятие Бальзака в России и восприятие Бальзака во Франции. Мы его воспринимаем вслед (никуда от Достоевского не деться) за Достоевским как великого нравописателя.

М. С. Рыбина: Если воспринимаем. Бальзак в России

— одна из тех фигур, которые всем известны, но под определённым углом зрения и больше «по имени». Восприятие Бальзака в России — это действительно проблема.

С. С. Шаулов: В XIX веке, начиная с 1830-х по 1860-е — это один из известнейших и переводившихся писателей.

М. С. Рыбина: Я и не возражаю. Имя — известно. Я могу сказать, что было переведено на тот момент. «Гобсек», «Отец Горио», «Шагреновая кожа», «Утраченные иллюзии» (кстати, роман «Блеск и нищета куртизанок» был переведён позже)<sup>48</sup> — то есть тот набор...

С. С. Шаулов: Я могу оспорить это утверждение Зверева. А с какой стати его переводили без надежды на публикацию те же Достоевский, Григорович? В 1840-е уже годы.

М. С. Рыбина: У Бальзака не переведены ключевые для французов вещи: повесть «Изгнанники», она апеллирует к Данте и обозначает архитектонику «Человеческой комедии», конструкцию готического собора, потому что принцип готического собора у Бальзака был в основе. Отсюда и спор с В. Гюго по поводу «Нотр-Дам» и средневековой культуры.

С. С. Шаулов: Нам непонятен принцип готического собора.

Р. Р. Вахитов: У нас нет своих готических соборов.

С. С. Шаулов: Это как раз я и имел в виду: ключевые тексты для русской и французской культуры будут разные. Для русской культуры — это буквально несколько романов. Это «Шагреновая кожа», «Утраченные иллюзии»...

М. С. Рыбина: «Шагреновая кожа» в меньшей степени. «Отец Горио» и «Гобсек». «Утраченные иллюзии» стали мировой темой. У нас практически неизвестна новеллистика Бальзака. Она переведена, но переведена уже в советские времена. Бальзак, в отечественной культуре, писатель, о котором все знают, и даже тексты читают, но отношение к ним дистанцированное.

А. А. Галлямов: Тогда можно сопоставить Англию и Диккенса.

М. С. Рыбина: Бальзак не то, что Диккенс, кстати.

А. А. Галлямов: Бальзак известен в России, а почему в Японии, где совершенно другая культура, Чехов получил популярность?

<sup>1</sup> «Она <формальная школа. — М. Р.> стала известна и в полной мере оценена в Западной Европе и Соединённых Штатах лишь после выхода двух фундаментальных трудов: «Русский формализм» В. Эрлиха (1955) и «Теория литературы» (1965)». «elle <l'écologie formmaliste. — М. Р.> n'a été pleinement connue et appréciée en Europe occidentale et aux États-Unis qu'à partir de deux publications fondamentales, *Russian Formalism* de Victor Erlich (Mouton, 1955), et *Théorie de la littérature* (Seuil, 1965)».

*Tadié J. Y. La Critique littéraire au XXe siècle*, Belfond, 1987 (Les Formalistes russes) — P. 17.

<sup>2</sup> *Propp V. Morphologie du conte.* — Paris: Seuil, 1970. Данные о переводах В. Проппа, Р. Якобсона и М. Бахтина на фр. язык приводятся в антологии Э. Раву-Ралло: Ravoux Rallo E. *Méthodes de critique littéraire.* — Paris, 1993 (Le Formalisme) — P. 125—127.

<sup>3</sup> *Tadié J. Y. La Critique littéraire au XXe siècle*, Belfond, 1987 (Les Formalistes russes) — P. 17, 34.

<sup>4</sup> Примечательно в этой связи, начало очерка о Р.Якобсоне в упоминавшейся уже монографии Тадье: «Труды Якобсона предлагают лучший синтез/сплав работ формалистов. Обширность эрудиции, множество дисциплин, которые он знал и которыми занимался, стремление к синтезу характеризуют этого мыслителя, чья полная скитаний жизнь (из России в Прагу, из Праги в Швецию, из Швеции в США), с одной стороны, стала отражением судьбы интеллектуала-изгнанника в XX веке, а с другой свидетельствует о распространении знания» *Tadié J. Y. Op. cit. Космополитизм — явление для французской интеллектуальной культуры, с её тяготением к «универсальной» позиции, очень близкое.*

<sup>5</sup> *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes / ed. Tz. Todorov.* — Paris: Seuil, 1965.

<sup>6</sup> *Tomachevski B.* La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie // *Revue d'études slaves*, 1928. Цит. по: *Tadié J. Y.* La Critique littéraire au XXe siècle, Belfond, 1987. — P. 17.

“C'est son essai, «Problème de la langue du vers» (1924; traduction française, *Le Vers lui-même*, coll.10/18, UGE, 1977) qui nous retiendra, en pendant à l'analyse de la prose par Chklovski”.

*Tadié J. Y.* Op.cit. — P.30.

<sup>7</sup> *Тодоров Ц.* «Без ангелов мы обойтись можем, а вот без других людей — нет» / Беседа вел Г.К. Косиков // *Вопросы литературы*, 2006, январь-февраль (Вып. 1). — С. 64-65.

<sup>8</sup> *Косиков Г. К.* “Структура” и/или “текст” (стратегии современной семиотики) // *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / Пер. с фр., составление и вступительная статья Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 2000. — С. 28.

<sup>9</sup> *Tadié J. Y.* Op.cit. — P.21-30.

<sup>10</sup> Эта парность сознательно конструируется в тексте: «Его <Ю.Тынянова — М. Р.> исследование «Проблема стихотворного языка» (1924), во французском переводе “*Le Vers lui-même*”(1977) составит для нас парный предмет к анализу прозы Шкловского».

<sup>11</sup> *Gasparov M. L.* A history of European versification. — Oxford: Clarendon Press, 1996. — 334 p.

<sup>12</sup> Наиболее часто цитируется «Проблема стихотворного языка» Тынянова(1924) (*Le Vers lui-même: Problème de la langue du vers.* — Paris: 10/18, UGE, 1977), но встречаются и публикации в европейских журналах, например *Etkind E.* *Baudelaire en langue russe* // *Europe*, avril-mai, 1967.

<sup>13</sup> Либо транслитерация дополняется переводом заглавия: *Gasparov M. L.* *Očerk istoriirusskogo stiha* (*Essai d'histoire du vers russe*). — Moscou, 1984.

<sup>14</sup> Представление об особом статусе Франции (и соответственно французского языка) в мировой интеллектуальной культуре, сохранявшееся на протяжении веков и переживающее кризис в настоящий момент, становится предметом дискуссий как во Франции, так и за её пределами. В отечественных изданиях эта проблематика также освещалась, в част-

ности в коллективном труде «Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре», в предисловии к которому С. Зенкин следующим образом определяет феномен «французской исключительности»: “Полагая себя, и не без оснований, интеллектуальным центром западной цивилизации, Франция поддерживала в своём сознании раздел между относительной, богатой своею множественностью “культурой” <...> и незабываемым, “здоровым” единством абстрактной мысли (философской, социальной, научно-теоретической, а также и литературной). Увлечённо ища во всём мире “местный колорит”, она в самой себе видела “общечеловеческую норму”; свой культурный национализм она расценивала как универсализм разума”. Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — С.5. (курсив мой — М. Р.)

<sup>15</sup> Данные TLF1.

<sup>16</sup> *Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov.* — Paris : Points/Essais, Seuil, 2001.

<sup>17</sup> *Ravoux Rallo E. Méthodes de critique littéraire.* — Paris, 1993 (Le Formalisme — P. 101—127).

<sup>18</sup> Эта сцепка представляется весьма знаковой, поскольку концепция В. Проппа прочитывается через «нарративную модель» А.-Ж. Греймаса (а не наоборот). Последний, исходя из анализа русского исследователя «предложил универсальную модель, применимую, по его замыслу, к любому повествовательному тексту». *Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму.* — М.: Прогресс, 2000. — С. 20. Именно построение «абстрактной матрицы», в которой не учитываются рецепция текста и культурный контекст, оценивается как «ограниченность» метода В. Проппа в антологии 90-х гг., хотя и подчёркивается его «методическая эффективность» в обучении анализу нарративных текстов, благодаря чему он широко используется в системе французских коллегей. *Ravoux Rallo E. Méthodes de critique littéraire.* — Paris, 1993. — P. 104—105.

<sup>19</sup> *Tadié J. Y. Op. cit.* — P. 17—42, 168—170, 215—217,

226—229, 247—251.

<sup>20</sup> “On verra donc en Chklovski un précurseur de l’analyse contemporaine du récit, de la «narratologie»”.

*Tadié J. Y.* Op. cit. — P. 30. «Итак, мы увидим в Шкловском предшественника современного анализа повествования, “нарратологии”».

<sup>21</sup> Il y a les *conteurs* et les écrivains. On conte ce qu’on veut: on n’écrit que soi-même. RENARD, *Journal*, 1899, P. 528. (TLFI) “Существуют сказочники и писатели. Рассказывают о чём угодно, а пишут только о себе”.

<sup>22</sup> *Tadié J. Y.* La Critique littéraire au XXe siècle. — Belfond, 1987.

<sup>23</sup> *Ravoux Rallo E.* Méthodes de critique littéraire. — Paris, 1993.

<sup>24</sup> «Le vers est une “construction dans laquelle tous les éléments se trouvent en corrélation réciproque”».

*Tadié J. Y.* Op. cit. — P. 31, и далее «Du fait de l’unité et de la cohésion de la série du vers <...> la structure même du lexique des vers est radicalement différente de la prose» «Из-за единства и связности стихового ряда <...> сама структура слова в стихе радикально отличается от прозы» Ibid. — P. 32.

<sup>25</sup> *Ravoux Rallo E.* Op. cit. — P. 104—105.

<sup>26</sup> Например, сборник статей В. Шкловского «О теории прозы» (1929) издан в L’Âge d’homme в 1973.

<sup>27</sup> *Jakobson R.* Questions de poétique. — Paris: Seuil, 1973. В предисловии к номеру журнала Europe (№ 991, март 2005), целиком посвящённому русскому формализму, Леон Робель вспоминает о встрече В. Шкловского с Ф. Соллерсом, Ю. Кристивой и др. критиками Tel Quel: “На следующий день представители “Тель Кель” приходили группами, устраивались на полу, задавали вопросы, выходили, возвращались, делали замечания, в то время как Шкловский продолжал импровизировать свою ослепительную теоретическую поэму, которую я пытался уловить на лету и передать по-французски. Вдруг Шкловский стал совершенно красным и раздражённо выкрикнул: “Прежде чем со мной спорить следовало бы меня прочесть” <...> Заседание было закрыто”.

“Le lendemain, les gens de Tel Quel arrivaient par paquets, s’asseyaient sur la moquette, posaient des questions, sortaient, rentraient, faisaient des objections, tandis que Chklovski poursuivait son éblouissant poème théorique improvisé que j’attrapais au vol et renvoyais en français. Puis soudain Chklovski devint tout rouge et s’écria avec colère : «Avant de me discuter il faudrait peut-être m’avoir lu ! » <...>La séance fut levée”. <http://www.europe-revue.info/2005/russesintro.htm>

<sup>28</sup> Издательский дом L’Âge d’homme основан в 1966 выходцем из Югославии В. Дмитриевичем. С кон. 60-х по 80-е годы XX века является одним из самых крупных издателей советской диссидентской литературы. Специализируется на публикации переводной славянской (серия *Classiques Slaves*) и научной литературы. [http://www.lagedhomme.com/boutique/page\\_20.cfm?code\\_lg=lg\\_fr](http://www.lagedhomme.com/boutique/page_20.cfm?code_lg=lg_fr)

<sup>29</sup> *Косиков Г. К.*: «При всех очевидных различиях, М. М. Бахтина и Р. Барта объединяет целый ряд общих черт, в первую очередь аналогичный ход мысли, заключающийся в том, чтобы утвердить, обосновать и противопоставить миру социального отчуждения силы человеческой свободы». С. 8. *Косиков Г. К.* “Человек бунтующий” и “человек чувствительный” (М. М. Бахтин и Р. Барт) // *Лики времени: Сб. статей.* — М.: Юстицинформ; Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 2009. — С. 8—25.

<sup>30</sup> Хотя во Франции к этой характеристике добавляется ещё ряд положений: создатель теории высказывания, то ли «ученик», то ли «предшественник» Бенвениста, «реформатор марксистской теории идеологий» quant au Bakhtine “français”, “c’est l’initiateur de la théorie de l’énonciation, sorte d’élève de Benveniste avant l’heure, ou bien un rénovateur de la théorie marxiste des idéologies”.

<sup>31</sup> «Michaël Bakhtine, tel que le présente Tzvetan Todorov dans son livre *M. B. Le principe dialogique* (Seuil, 1981) est “le plus important penseur soviétique dans le domaine des sciences humaines et le plus grand théoricien de la littérature au XX siècle”. Théoricien du texte, mais s’appuyant sur la psychologie et surtout la sociologie...». *Ravoux Rallo E.* Op.cit. — P.110.

<sup>32</sup> *Bakhtine M. L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et la Renaissance. — Paris: Gallimard, 1970.*

<sup>33</sup> «В творчестве М. М. Бахтина нетрудно разглядеть один и тот же сквозной мотив — романтико-декадентский страх и протест индивида против принудительной власти внешнего мира». *Косиков Г. К.* От «внеаходимости» к «бунту» // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — С. 16—17. *Tadié J. Y.* Op. cit. — P. 168—169.

<sup>34</sup> Имеется в виду открывшая работу семинара в 2007 году дискуссия о выступлении М. Л. Гаспарова с критикой идеи Бахтина. См. Третье литературоведение. — Уфа: Вагант, 2009. — С. 1—19.

То же: <http://nevmenandr.net/seminarium/01.htm> (Прим. ред.)

<sup>35</sup> Интересно замечание Г. К. Косикова: «Книга о Рабле оказала стимулирующее воздействие не только на отечественную, но и на западную философско-литературоведческую мысль (в меньшей степени на континентальную и в большей — на англосаксонскую)». *Косиков Г. К.* От «внеаходимости» к «бунту» // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1997. — №1(18). — С. 20. (курсив мой — М. Р.)

<sup>36</sup> *Martial Martin, Satire ménippée // Dictionnaire des Lettres françaises: XVIe siècle/sous dir. G. Grente — Paris: Fayard et L. G. F., «La Pochothèque», 2001 // <http://www.satyremenippeefr/>*

<sup>37</sup> *Лотман Ю. М.* Семантика числа и тип культуры // III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Кяэрику, 10—20 мая 1968 г.: Тезисы. — Тарту, 1968. — С. 103—109.

<sup>38</sup> *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. — М., 1970. — 384 с. *Lotman J.* La Structure du texte artistique, (traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong, sous la direction d'Henri Meschonnic...). — Paris : Gallimard, 1973.

<sup>39</sup> *Eikhenbaum B.* Comment est fait “le Manteau” de Gogol (1919) / traduit et publié en français par Tzvetan Todorov dans *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes.* — Paris: Seuil, 1965. — P. 212—223.

<sup>40</sup> Упомянется она и в обзоре Тадье. *Tadié J. Y.* Op. cit. P. 21.

<sup>41</sup> *Bakhtine M.* Pour une philosophie de l'acte. — [Б. м.]: L'Âge d'homme, 2003. Работе «Философия поступка» было посвящено третье заседание семинара. См. Третье литературоведение. С. 53—76. (Прим. ред.)

<sup>42</sup> Основные положения Бахтина в суммированном виде Таде излагает с отсылкой к монографии Ц. Тодорова: «Основным объектом теории советского мыслителя является новая наука о языке/речи (langage); наиболее важный аспект этой теории — “диалогизм”, т.е. интертекстуальность, потому что культура составляет один из компонентов дискурса; роман является жанром, который лучше всего выражает эту “полифонию” и человек, которого он создает, предстаёт существом диалогичным, гетерогенным, в становлении, незавершённым. Поэтика или “транслингвистика” по Бахтину изучает дискурсы, индивидуальные высказывания в их историческом, социальном и культурном окружении, дистанцируясь в равной мере и от “узкого идеологизма” и от “узкого формализма”».

<sup>43</sup> «le penseur soviétique a pour objet une nouvelle science du langage; le point le plus important de cette théorie est le “dialogisme”, c'est-à-dire l' intertextualité, parce que la culture est un composé de discours; le roman est le genre qui exprime le mieux cette “polyphonie”, et l'homme qu'il fait apparaître est un être de dialogues, hétérogène, endevenir, inachevé. La poétique ou “translinguistique” selon Bakhtine étudie les discours, énoncés individuels contenus dans les textes dans leur environnement historique, social, culturel, en se maintenant à égale distance d'un “idéologisme étroit” et d'un “formalisme étroit”». *Tadié J. Y.* Op. cit. — P. 247.

<sup>44</sup> Э. Раву-Ралло приводит в качестве репрезентативного текста Бахтина отрывок из «Эстетики словесного творчества», посвящённый «роману воспитания». *Ravoux Rallo E.* Op. cit. — P. 109—110.

<sup>45</sup> “l'homme se forme en même temps que le monde. Pour le critique, le personnage du roman d'apprentissage <...>représente tous les possibles de l'homme, pris entre la liberté et la nécessité”. *Ravoux Rallo E.* Op. cit. — P. 110 “ce que J.Kristeva a repris sous le terme d' «intertextualité»” est de Bakhtine”.

*Ravoux Rallo E.* Op. cit. — P. 111. То же утверждение

мы находим у Тадье: «Il <Ph. Sollers. — M. P.> emprunte à Bakhtine le concepte d' intertextualité, que nous reverrons chez Julia Kristeva». «Он <Ф. Соллерс. — М. Р.> заимствует у Бахтина понятие «интертекстуальность», которое мы затем увидим у Юлии Кристевой».

*Tadié J. Y.* Op. cit. — P. 221, 223.

<sup>46</sup> *Todorov, Tz.* Mikhail Bakhtine: le principe dialogique. — Paris: Seuil, 1981.

<sup>47</sup> *Kristeva, J.*, Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, Critique, 23 (1967), 438—465.

<sup>48</sup> *Зверев А. М.* Неведомый Бальзак (Рец. на кн.: Бальзак Оноре де. Случай из времен террора <...>. М., 2000) // Новое лит. обозрение. — 2001. — №52. — С. 373—377.

---

Евгений Сошкин

## Рабле и цензура. Об эвфемизме, который комментаторы не комментировали, а переводчики не переводили

В первом издании романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» в переводе В. А. Пяста (1929) есть одно любопытное словосочетание, которому не находится аналогов ни в одном другом русском издании Рабле. Оно содержится в следующем отрывке из более пространной тирады, произносимой братом Жаном в XV-й главе Третьей книги (курсив мой):

«Наши добрые духовные отцы, руководясь известным древним каббалистическим установлением — не писанным, но передававшимся из уст в уста, — в мое время, встав к заутрени, прежде чем войти в церковь, делали известные знаменательные приготовления. Плевали в плевательницы, блевали в блевательницы, *мечтали в мечтательницы*, мочились в писсуары. Все для того, чтобы не принести чего-нибудь нечистого с собой на богослужение»<sup>1</sup>.

Выделенное курсивом действие, перечисляемое наряду с очистительными «приготовлениями», которые заключаются в исторжении телесных отходов, — и, более того, помещенное в середину этого перечисления, — может означать лишь одно: акт онанизма. По контрасту с привычной раблезианской лавиной прямо называемых атрибутов и функций «телесного низа» сверхделикатный эвфемизм «мечтали в мечтательницы» звучит здесь до крайности непристойно (особенно с учетом одушевленности «мечтательниц» в нормативном значении этого слова, а также присущих последнему возвышенных коннотаций). Хотя комический прием такого рода весьма неожидан у Рабле, в этом

пункте переводчик несколько не отступил от оригинала:

«Fiantoient aux fiantoirs, pissaient aux pissouirs, crachoient aux crachoirs, toussoient aux toussoirs melodieusement, *resvoient aux reservoirs*, affin de rien immonde ne porter au service divin».

Существительное *resvoir* два разных комментария объясняют как «endroit ou l'on rêve»<sup>2</sup> и «formation comique, lieu où l'on peut rêver (forge sur le modèle de *dortoir*)»<sup>3</sup>, — как место, где совершают действие, обозначаемое глаголом *rêver*, то есть такое место, где видят сны, грезят, бредят и т.п. Судя по всему, комментаторы механически перенесли на слово, использованное Рабле, то значение, в котором, согласно толковым словарям, оно употребляется в новейшей французской литературе: «lieu où l'on rêve»<sup>4</sup>. Поразительно, что и «Словарь французского языка XVI века» (т. VI — 1965) тоже объясняет слово *resvoir* как «endroit ou l'on rêve», приводя лишь один пример его употребления — эту же самую фразу Рабле<sup>5</sup>. Автор словаря поступает в точности так же, как до него поступили комментаторы Рабле: он присваивает окказионализму XVI века значение, которое закрепится за соответствующим словом через триста лет, когда оно войдет в употребление...

Примечательно, что второй из двух цитированных выше комментариев к Рабле, упоминая *dortoir* в качестве нормативного грамматического аналога *resvoir*, похоже, намекает и на их семантический параллелизм, то есть как бы предлагает нам вообразить помещение специального назначения, нечто вроде монастырской «мечтальни», по аналогии с дортуаром — общей спальней в интернате. Конечно, с точки зрения грамматики *resvoient aux reservoirs* могло бы с тем же успехом быть переведено и как «мечтали в мечтательницах». Но допускает ли рпзбираемый нами пассаж прочтение, согласно которому в монастыре для каждого из перечисленных действий отведено по некоторому количеству особых комнат? Абсурдность подобной интерпретации доказывается хотя бы тем, что наряду с окказиональными словообразованиями Рабле использует здесь и нормативные, безусловно обозначающие сосуды для разного рода «нечистых» выделений: *pissouirs*, *crachoirs*. Едва

ли можно усомниться в том, что и остальные члены этого ряда, созвучные двум вышеназванным и стоящие в аналогичных семантико-грамматических позициях, тоже обозначают сосуды.

Разумеется, приведенные соображения заведомо недостаточны для того, чтобы на их основании можно было с уверенностью судить об авторской интенции, да и в любом случае судить о ней — прерогатива специалистов по Рабле и его эпохе. Однако не вызывает сомнений, что переводчик, озадаченный этим странным словосочетанием, вклинившимся в столь однозначный ряд, истолкует его именно как намек на онанизм. Так было и с переводчиками Рабле на русский или их редакторами, для которых обсуждаемое словосочетание оказалось абсолютно неприемлемым. В самом деле, речь идет об одном из самых табуированных мотивов в литературе, — вероятно, по той причине, что онанизм, в отличие и от других физиологических отправлениях, и от других сексуальных практик, есть акт, нерегламентированный культурным обиходом. В устах персонажа Рабле подобная материя была бы, положим, еще терпима, если бы она затрагивалась достаточно прямо или вышучивалась достаточно плоско. Но чего Рабле решительно не хотели позволить — это *намекать*.

В переиздании пястовского перевода, появившемся в 1938 г., а также во всех последующих это место выглядит совсем иначе: «Плевали в плевальницы, блевали в блевальницы, отливали в отливальницы, ходили в отхожницы»<sup>6</sup>. Воспользовавшись тем, что в свое время для придания фразе ритмичности переводчик отказался от одного из пяти элементов исходной фигуры<sup>7</sup> («fiantotent aux fiantoirs»), редактор восстановил его («ходили в отхожницы»), чтобы уравновесить купюру<sup>8</sup>. Он был не первым, кто решился на такое изъятие: в переводе конца XIX в., выполненном А. Н. Энгельгардт, читаем: «Очищали кишки, блевали, плевали, кашляли»<sup>9</sup>. Не был он и последним: в классическом переводе Н. М. Любимова (1961) неудобный намек тоже отсутствует: «...дабы не принести с собой на богослужение чего-либо нечистого, они какали в какальницы, сикали в сикальницы, плевали в плевальницы, мелодично харкали в харкальницы, зевали в зевальницы»<sup>10</sup>. Это импровизированное

зеванье, разумеется, совершенно не отвечает цели всех перечисленных действий («не принести с собой на богослужение чего-либо нечистого»), поскольку оно не сопровождается никакими выделениями.

При всей незначительности рассмотренного здесь казуса, он может служить своего рода индикатором весьма живучих переводческих и редакторских стереотипов, насильно укладывающих Рабле в прокрустову модель раблезианского юмора. Показательно, что, например, у английских переводчиков Рабле, начиная с первого из них, жившего в XVII веке, и заканчивая нашими современниками, скабресный намек не вызывает никаких заминок и сохраняет свою прозрачность: «doted in their dotaries»<sup>11</sup>, «idle in the idleries»<sup>12</sup>, «dreamed in the dreameries»<sup>13</sup>, «snooze in the snoozeries»<sup>14</sup>, «daydreamed in the daydreameries»<sup>15</sup>. Правда, справедливости ради нужно отметить, что перед английскими коллегами пасуют не одни только русские переводчики. Курьезным образом в новейшем переводе романа на иврит (2003) к очищению желудка, мочеиспусканию, плеванью и кашлянью добавлено еще одно действие в таком же роде — харканье, заменившее собой исходный эвфемизм<sup>16</sup>.

\* \* \*

Перечисление монашеских очистительных процедур впервые встретилось мне внутри обширной цитаты на страницах работы М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе», где Рабле цитируется как раз в первоначальной редакции пястовского перевода<sup>17</sup>. Заинтересовавшись удивительным иносказательным оборотом, я прежде всего, конечно, заглянул в перевод Любимова. Обнаружив там подлог вместо какого-то смыслового эквивалента, я подумал, что, возможно, этим обстоятельством (или ему подобными, о которых мне неизвестно) объясняется одно интригующее противоречие между заявлениями Бахтина в его книге о Рабле и их игнорированием на практике в «Формах времени...».

В книге о Рабле, увидевшей свет в 1965 г., Бахтин, вместо того чтоб цитировать «Гаргантюа и Пантагрюэля» в

оригинале или в собственном переводе, как было в редакции 1940 г., цитирует в недавно опубликованном переводе Любимова, удостоившемся даже особого панегирика: «...благодаря изумительному, почти предельно адекватному переводу Н. М. Любимова Рабле заговорил по-русски <...> со всею неисчерпаемостью и глубиной своей смеховой образности», и пр. Более ранние переводы Бахтин обобщенно характеризует как совершенно нерелевантные: «Можно сказать, что русский читатель впервые прочитал Рабле, впервые услышал его смех. Хотя переводить Рабле у нас начали еще в XVIII веке, но переводили, в сущности, только отрывки, своеобразие же и богатство раблезианского языка и стиля не удавалось передать даже отдаленно»<sup>18</sup>. В принципе, оценка эта, явно вставленная в текст на позднем этапе, могла представлять собой благодарственную реакцию на опубликованное в «Литературной газете» от 23 июня 1962 г. коллективное ходатайство Н. М. Любимова, В. В. Виноградова и К. А. Федина об издании бахтинской книги о Рабле. Насущность издания мотивировалась в этом ходатайстве так: «В связи с выходом нового, наиболее полного перевода “Таргантюа и Пантагрюэля” резко возрос интерес к творчеству Франсуа Рабле <...>»<sup>19</sup>. Но по большому счету Бахтин, восхваляя труд переводчика, был свободен от диктата личных отношений: с Любимовым они были едва знакомы<sup>20</sup>.

Однако в 1973 г., komponуя из текстов довоенного времени и оформляя для печати работу о хронотопе, Бахтин, вместо того чтоб воспользоваться в главе «Раблезианский хронотоп» любимовским переводом, получившим его восторженную оценку, оставляет все цитаты в переводе Пяста, — и это при том, что общий объем развернутых цитат в одной этой главе сопоставим с объемом таковых во всей монографии 1965 г. Может ли из этого следовать, что Бахтин оставил все цитаты в пястовском переводе, обнаружив у Любимова как минимум одно сознательное искажение?

Благодаря компетентному свидетельству единственного очевидца я смог удостовериться в ошибочности этой догадки. В 1973 г. Бахтин уже не вникал в такие частности, как выбор того или иного перевода при цитировании. С. Г. Бочаров, по

чьей инициативе и с чьей помощью Бахтин из давней рукописи большого объема извлек и связал воедино главы, составившие основной корпус «Форм времени...», подробно описал мне весь этот процесс<sup>21</sup> и, в частности, сообщил, что «сознательного выбора в пользу Пяста не было — просто ни о каком выборе речь не шла, публиковался старый текст как он был».

С признательностью и смущением называю тут моих старших коллег: С. Г. Бочарова, В. В. Ляпунова, И. Л. Попову, Р. Д. Тименчика, разрешавших мои бахтиноведческие (и не только) затруднения с великодушной щедростью, которой так мало достоин полученный результат. Отдельная благодарность — Сирилу Асланову за его любезные консультации языковедческого характера; выводы, сделанные на их основе, остаются всецело на моей совести.

<sup>1</sup> *Раблэ Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. со старо-франц. и примеч. Вл. Пяста. Под ред. и со статьей проф. И. И. Гливенко. С предисл. проф. П. С. Когана. — М.—Л.: Земля и фабрика, 1929. — С. 251.

<sup>2</sup> *Les cinq livres de F. Rabelais: Avec notes et glossaire.* — Т. II. — Paris: Ernest Flammarion, 1928. — P. 372.

<sup>3</sup> *Rabelais F.* Le tiers livre: Edition Critique commentée par M. A. Screech. — Geneve: Librairie Droz; Paris: Librairie Minard, 1964. — P. 448.

<sup>4</sup> Привожу здесь целиком словарную статью с примерами из Гюго и Малларме: «*rêvoir* [revwar] n. m. (de rêver; 1862, V. Hugo). *Littér.* Lieu où l'on rêve : *C'était une caverne d'ermite, un rêvoir, un trou, un tombeau* (Hugo). *Qui veut rêver et ne le peut? Voici, crepuscule ou feuillage, des rêvoirs : coins de solitude à faire oublier les massifs véritables de beaux jardins...* (Mallarmé)» (Grand Larousse de la langue française: En sept volumes. — V. 6. — Paris: Librairie Larousse, 1977. — P. 5177). Ссылаясь на «Лярусс», это же толкование дает «Le Grand Robert de la langue française» (Paris: Dictionnaires le Robert, 2001).

<sup>5</sup> *Huguet E.* Dictionnaire de la langue française du seizieme

siecle. — T. VI. — Paris: Didier, 1965.

<sup>6</sup> *Раблэ Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. В. А. Пяста. Ред., предисл. и прим. Б. А. Кржевского. — Л.: Гослитиздат, 1938. — С. 216.

<sup>7</sup> В риторических терминах ее можно квалифицировать как синатройсм (нагромождение).

<sup>8</sup> Надо сказать, что в версии 1938 г. перевод вообще претерпел тотальную правку. Редактор Б. А. Кржевский был университетским товарищем Пяста по семинариям Д. К. Петрова 1909—10 гг. (см.: *Пяст Вл.* Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. — М.: НЛЮ, 1997. — С. 115) и автором содержательного предисловия к берлинскому изданию комедии Тирсо де Молины «Дон Хиль Зеленые штаны» в пястовском переводе (1923), но неизвестно, принимал ли Пяст участие в подготовке переиздания «Гаргантюа и Пантагрюэля».

<sup>9</sup> *Раблэ Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль: В пяти кн. / С франц. текста XVI в. 1-й рус. пер. А. Н. Энгельгардт. — СПб.: Издание редакции Нового журнала иностранной литературы, 1901. — С. 36. — Ранее этот перевод выходил отдельными книжками начиная с 1898 г.

<sup>10</sup> *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. Н. Любимова. Редакция перевода А. Смирнова. Стихи в переводе Ю. Корнеева. Вступ. ст. С. Артамонова. Примеч. С. Артамонова и С. Маркиша. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 303.

<sup>11</sup> Цит. по: <[http://en.wikisource.org/wiki/The\\_Third\\_Book/Chapter\\_XV](http://en.wikisource.org/wiki/The_Third_Book/Chapter_XV)>. Переводчик — Sir Thomas Urquhart (= Urchard, 1611 — с. 1660). Перевод Книги третьей был опубликован в 1693 г.

<sup>12</sup> *Rabelais F.* The five books of Gargantua and Pantagruel / In the Modern translation of J. le Clercq. — New York: Modern Library; Random House, 1944.

<sup>13</sup> *Rabelais F.* The Histories of Gargantua and Pantagruel / Transl. and with an Introduction by J. M. Cohen. — Harmondsworth: Penguin Books, 1955. — P. 329.

<sup>14</sup> *Rabelais F.* Gargantua and Pantagruel / Transl. by B. Raffel. — New York; London, 1990. — P. 284.

<sup>15</sup> The complete works of François Rabelais / Transl. by D. M. Frame. With a foreword by R. C. La Charité. — Berkeley: University of California Press, 1991.

<sup>16</sup> "מחריינים במחראות, משתינים במשתנות, רוקקים במרקקות, משתעלים בניגון נוגה במשעלות, כחים את כיהם במכחות" (רבלה פ. גרגנטואה ופנטגרואל: ב-2 כרכים \ תרגום, הערות והקדמה: עידו בסוק. — כרך ב. — אור יהודה: דביר, 2003. — עמ' 456.

<sup>17</sup> См.: Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // *Он же*. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М.: Худ. лит., 1975. — С. 332.

<sup>18</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Худ. лит., 1990. — С. 158.

<sup>19</sup> Цит. по: Конкин С. С., Конкина Л. С. Михаил Бахтин: (Страницы жизни и творчества). — Саранск: Мордовское книжное изд-во, 1993. — С. 299-300.

<sup>20</sup> В письме к нему от 24 июля 1962 г. Бахтин пишет: «Я очень хорошо помню нашу единственную встречу», а также: «Простите мне мое обращение, но, к стыду своему, я не мог вспомнить Вашего имени и отчества» (*Любимов Б. Н. Действо и действие*. — Т. I. — М.: Языки русской культуры, 1997. — С. 499-500).

<sup>21</sup> В письме от 28 июня 2007 г.

---

**MEMORIALIA****От редакции**

В этом году исполнилось бы 75 лет выдающемуся литературоведу Ромэну Гафановичу Назирову (1934—2004), признанному среди специалистов учёному мирового уровня. В научной сфере фигурам подобного масштаба принято приносить оммаж в виде конференций и фестшрифтов, однако ни памятного сборника, ни юбилейной конференции в этом году не случилось<sup>1</sup>. Более того, ни те коллеги Ромэна Гафановича, к которым мы обращались (за исключением А. А. Илюшина), ни многочисленные ученики (за исключением С. Ю. Данилина, М. С. Рыбиной и С. С. Шаулова), ни сотрудники по кафедре (кроме С. С. Шаулова, который выступает и в этом качестве) не откликнулись на наш призыв принять участие в мемориальном отделе в этом номере ДКХ. Причиной может быть как обычная для Назирова полемическая принципиальность и далеко не всегда вызывающая тёплые чувства у стороннего человека твёрдость характера (в случае коллег), так и элементарная занятость (в случае и тех, и других, и третьих). В сущности, причина не так уж и важна.

Несмотря на все эти печальные факты, получилась, как кажется редакции, вполне достойная подборка материалов. Открывает отдел конспект лекции Р. Г. Назирова (публикация М. С. Рыбина с предисловием С. С. Шаулова), за ним следует мемориальная зарисовка проф. МГУ А. А. Илюшина, представляющая живой портрет ушедшего учёного. Следующая работа, в концептуальном плане центральная для всего отдела, — статья С. Ю. Данилина, раскрывающая взаимодействие научных концепций Р. Г. Назирова и М. М. Бахтина в той области, где они неизбежно должны были соприкасаться — творчество Ф.

М. Достоевского, проблема автора и теория романа. Следом идёт избранная библиография трудов Р. Г. Назирова. Завершает рубрику статья Н. Н. Подосокорского на близкую Р. Г. Назирову исследовательскую тему.

<sup>1</sup> Памяти Р. Г. Назирова была посвящена только вышедшая в этом году книга материалов уфимского научного семинара «Третье литературоведение»: Третье литературоведение. Материалы филолого-методологического семинара (2007—2008) / Под ред. Б. В. Орехова и С. С. Шаулова. — Уфа: Вагант, 2009. — IX, 221 с. — ISBN 978-5-9635-0179-5.

---

## **Экспромт. Парадокс. Авторитет. Предисловие к публикации авторского конспекта лекции Р. Г. Назирова**

Написать толковое даже не предисловие, а хотя бы что-то вроде предварительного замечания к лекциям Ромэна Гафановича Назирова очень трудно.

Во-первых, сразу понятно, что стенограммы (пусть даже авторизованные) не передают полностью специфики его лекций. Лекции Назирова, как мне сейчас кажется, каждый раз были результатом сложного синтеза тщательной подготовки и экспромта. Второй элемент — а он часто бывал чрезвычайно ценен для слушателей — в стенограмме теряется.

Во-вторых, из стенограммы практически невозможно составить представление о масштабе и обаянии личности лектора. Его лекции старались не пропускать даже те, кто в общем попадал на филологический факультет случайно; его лекции старались тщательно записывать (хотя были и те, кто принципиально их не конспектировал, чтобы не отвлекаться — от созерцания самого лектора); он, безусловно, был самым популярным и харизматичным преподавателем факультета. С этим согласится каждый выпускник, прошедший его школу (а это была именно школа — деятельное присутствие на его занятиях требовало ответного интеллектуального напряжения, порой немалого). Тем не менее, эти банальные фразы также не передают того впечатления, которое Ромэн Гафанович производил на студентов и своих учеников.

У автора этих строк свое представление о личности учителя, которое может, разумеется, не совпадать с мнениями и воспоминаниями других его учеников, особенно тех, кому посчастливилось общаться с ним намного — на десятилетия — дольше. Мне бросалась в глаза (или это все-таки ретроспективный взгляд?) парадоксальность его личности.

Несколько простейших примеров.

Ромэн Гафанович часто говорил, что «в науке авторитетов нет», требовал критического отношения и собственного осмыс-

ления каждой привычной истины. Но как же трудно бывало его ученикам отстоять свою мысль, если ему самому она казалась ошибочной. Свой авторитет он использовал без каких-либо ограничений. Может быть, впрочем, это был своеобразный способ «дискуссионного закаливания»? Во всяком случае, редкие (только по моей вине) дискуссии с ним без скидок вспоминаются сейчас как самые сложные в научной жизни. А уж еще более редкие победы (буквально, одна-две за всю историю студенчества и аспирантуры) в этих дискуссиях стали самыми дорогими воспоминаниями.

В преподавании и даже научной деятельности Ромэн Гафанович был подчеркнуто демократичен. Если вашу мысль нельзя передать студенту-первокурснику, она ничего не стоит, — точные слова, к сожалению, забылись, но его мысль, смею надеяться, я здесь передал верно. Хорошо помню его язвительную критику запутанной и сложной постструктуралистской терминологии, которой я увлекался в студенческие годы. Доходило до обидного: Р. Г. мог сравнить (в педагогических, надеюсь, целях) мою статью (научную, как же, как же!) с серенькой заочной курсовой и убедительно доказать, что вторая — ценнее для науки.

При всем этом, ему было свойственно глубоко трагическое ощущение своей непонятости и врожденной культурной «глухоты» окружающих. Он порой сравнивал себя с чеховскими сестрами: как и они, он знал три языка и, подобно им же, мог сказать: «В этом городе знать три языка ненужная роскошь». Конечно, здесь был элемент интеллектуального кокетства, но было, мне кажется, и много правды.

Он требовал от себя и от своих учеников сосредоточения на науке, не принимал ссылок на бытовые трудности; например, я, рассказав ему о своей подработке в уфимских газетах, вынужден был выслушать неприятное рассуждение о своей потерянности для филологии. Вместе с тем, ему было свойственно понимание по-настоящему важных вещей, и ради них он мог отбросить свой ригоризм. Так, мы с женой защищали магистерские диссертации одновременно, причем, Рита уже девятый месяц носила нашу первую дочь. Р. Г. проявлял участие в этой ситуации и в день защиты, встретившись с нами в холле факультета и в очередной

раз справившись о здоровье, вдруг громко, на весь факультет объявил: «Ну ничего. Если вдруг что, я эту защиту отменю, так диплом получите». У него не было власти для таких решений, но это была очень добрая, действительно, нужная в тот момент шутка.

Поэтому мне странно читать стенограммы его лекций. Здесь — только часть его личности. Может быть, самая большая и нужная, но все равно — не целое. Впрочем, и моя — содержательно и стилистически хаотичная заметка — недостаток этой целостности никак не восполняет. Впрочем, каждый делает то, что может. Этим и будем утешаться.

Сергей С. Шаулов

Позволю себе снабдить предисловие С. Шаулова небольшим редакторским примечанием. Нисколько не возражая ни по одному из пунктов, я обозначу один момент, который, возможно, прозвучал недостаточно отчётливо.

Спорить с Ромэном Гафановичем было сложно не только и (лично мне) не столько из-за довлеющего авторитета, сколько из-за его всеобъемлющей эрудиции. Назирову было легко поставить в тупик любого оппонента, выудив из памяти какой-нибудь подтверждающий его точку зрения факт, который непредставимо было не то что запомнить, а даже просто когда-либо узнать.

Но и победы действительно бывали. В подтверждение того, что они всегда становились дорогими для ученика Назирова, приведу свою — естественно, не забывшуюся — историю. Однажды на кафедре в перерыве между занятиями у нас с Ромэном Гафановичем зашла речь о И. С. Баркове. Такие пограничные темы для Назирова, имевшего безупречный эстетический вкус, тем не менее, не были редкостью. Даже их он с высоким риторическим мастерством мог обыграть без сальностей, но не теряя и присущего им «карнавального» начала. В связи с этим Ромэн Гафанович помянул поэму Баркова «Лука Мудищев», на что я, внутренне торжествуя (поскольку незадолго до этого проштудировал известный тематический №11 «Литературного обозрения» за 1991 год) объявил, что Баркову, современнику Ломоносова,

этот текст, написанный языком пушкинской эпохи, никак принадлежать не может (о чём много писал и один из авторов этого номера ДКХ А. А. Илюшин). Назиров со мной тут же согласился, но не дал долго торжествовать, мгновенно поставив меня на место каким-то очередным редким фактом, который моя память не сумела удержать.

Борис Орехов

Это авторский конспект лекции «Сущность и специфика искусства», прочитанной Р. Г. Назировым первокурсникам филологического факультета БГУ в рамках дисциплины «Введение в литературоведение» в осеннем семестре 1996-1997 учебного года.

Конспект представлял собой восемь несшитых листов формата А4. Текст был отпечатан на машинке, цитаты и термины на латинице написаны от руки чёрными чернилами характерным для Ромэна Гафановича «шрифтообразным» почерком.

Р. Г. Назиров далеко не всегда готовил такие подробные записи, чаще составлял тематические» карточки, где помечались основные моменты («про что не забыть сказать»). И то и другое просматривалось до лекции: «с опорой на текст» Назиров никогда не читал, предпочитая импровизировать, и художественные произведения цитировал также по памяти. Р. Г. был превосходным оратором и, к тому же, необычайно артистичным, его лекции можно сравнить с «моноспектаклями» (возможно, нарушение «режиссерского» замысла делало Р. Г. особенно нетерпимым к случайному вторжению «опоздавших» где-нибудь в середине монолога, в то время как «реплики из зала», напротив, приветствовались, если, конечно, встраивались в «сюжет»).

Листы я обнаружила среди кафедральных черновиков (я работала тогда лаборантом на кафедре русской литературы и фольклора), возможно, этот вариант относился к документам, которые надо было представить на звание профессора, но затем оказался не востребовавшимся.

Мария Рыбина

*Р. Г. Назиров*

## Сущность и специфика искусства

Самые древние следы искусства относят к эпохе палеолита (20 тыс. лет до н.э.). В Северном Афганистане (стоянка Ак-Купрук около 17 тыс. лет до н.э.) найдена круглая галька с вырезанным на ней человеческим лицом. Превобытное искусство — это наскальная живопись, резьба на клыках и камне, живопись на теле, пение и танец. Искусство неразрывно связано с магическим обрядом. Превобытное искусство является синкретическим. В превобытном искусстве не разделялись субъект и объект. Древнее искусство соединяет в себе две основные функции: мнемоническую и заклинательную (ромбо-меандровый орнамент появляется в верхнем палеолите).

Искусство Средних веков делилось на сакральное и профанное.

Эпоха Возрождения. Европейское искусство освободилось из объятий религии и приобрело мирской характер, происходит секуляризация и индивидуализация творчества. Однако тематически оно часто связано с религиозной традицией. Мадонна Рафаэля воплощает красоту материнства (светское решение религиозной темы). В эпоху Возрождения оформился гуманизм (идеология саморазвивающейся личности). Но Возрождение имело свои утраты: была потеряна высокая духовность искусства Средних веков; появляется потребительское отношение к искусству). Художественное творчество становится более массовым. К исходу Возрождения искусство оказалось дезориентированным.

Попыткой организации искусства на началах разума и долга явился классицизм. Против нормативной эстетики классицизма выступили философы сенсуалисты, писатели сентиментального направления Лессинг и Дидро. Обобщение споров XVIII века попытался дать Иммануил Кант в «Критике

способности суждения)».

Ученик Канта Фридрих Шиллер, поэт, драматург и теоретик, попытался приспособить кантовскую эстетику к потребностям времени и, в частности, к новым тенденциям в искусстве. Шиллер заявил, что искусство есть игра и что человек тогда наиболее является человеком, когда он играет. Вид *Homo sapiens* можно иначе назвать *Homo ludens*. Шиллер выдвинул программу эстетического восприятия, которая сохраняет своё значение по сей день.

Чрезвычайно интересно и весьма сложно понимание искусства Пушкиным. Он был рационалист и в «Вакхической песне» провозгласил: «Да здравствуют музы, да здравствует разум!». Он выступал за союз искусства с наукой и говорил: «Вдохновение нужно в геометрии как и в поэзии». Сторонник цивилизации, он отстаивал свободу творчества. Принимая романтический лозунг народности искусства, Пушкин в то же время отвергал какое-либо потакание низким, неразвитым вкусам и творчески преображал фольклор (например, в «Евгении Онегине»).

В одном из писем Пушкин цитировал услышанное у Дельвига изречение: «Цель поэзии — поэзия». Некоторые поэтические высказывания Пушкина отстаивают полную свободу творчества и в дальнейшем использовались сторонниками «чистого искусства». В то же время всё творчество Пушкина тесно связано с исторической действительностью его родины, направлено на просвещение России, на развитие её культуры и освобождение народа от социального угнетения. Политические взгляды зрелого Пушкина можно определить как либерализм. Как же он трактовал искусство – как отражение действительности или как свободную игру? В его наследии можно найти примеры, подтверждающие и ту, и другую позицию.

Проповедуя гуманизм, прославляя свободу, любовь и «милость к падшим» («Памятник»), Пушкин с негодованием восставал против всяких попыток навязать ему внешнюю цель, какой-то (говоря словами советской эпохи) «социальный заказ». Он говорит поэту:

Ты царь. Живи один, дорогою свободной  
Иди, куда ведёт тебя свободный ум...

(«Поэту»)

В трагедии «Моцарт и Сальери» вопрос злобного завистника «Что пользы?» раскрыт как лицемерный и кощунственный. Этого вопроса искусству задавать нельзя. К художественному произведению нельзя подходить с меркой его прямой социальной полезности, ибо искусство полезно самим своим существованием. Искусство есть одно из условий человечности. В XIX веке искусство отчасти переняло функции религии (в Европе). Мэтью Арнольд (Matthew Arnold), английский поэт и критик, заявил, что в будущем культура заменит религию. Однако надо отметить, что прямо заменять религию искусством и не морально, и опасно для общества. Сальеризм происходит от Платона — и Пушкин отвергает его.

Объективный идеализм Гегеля ведёт к совсем иному воззрению на искусство. По Гегелю, «абсолютная идея» (она же «Вельтгайст» (Weltgeist), мировой дух) в своем развитии проходит три этапа:

- 1.) сначала она мыслит самое себя в «стихии чистого мышления»;
- 2.) затем она развивается в форме «инобытия» (природы);
- 3.) наконец, развитие идеи в «духе», т.е. в человеческой истории и человеческом мышлении.

Искусство есть выражение абсолютной идеи в конкретно-чувственных образах. Гегель провозгласил, что цель поэзии — в ней самой, а не в чём-то внешнем, чему она якобы служит. Но это не означало для Гегеля изоляции поэзии от действительности; наоборот, говорит Гегель, поэзия «как нечто живое должна войти в гущу жизни». Главный стимул поэзии — глубокие переживания и духовные интересы, корни которых — в объективной исторической жизни, движимой «мировым духом». Поэзию оживляют главным образом национальные черты, отпечаток времени с характерным для него мировоззрением, чувством и внешним выражением. Эстетика Гегеля исторична. Она имела огромный успех (в частности, оказала влияние и на Белинского). Радикально переработанная, она стала одним из

главных источников марксистской эстетики.

И Платон, и Кант, и Гегель считали областью искусства только прекрасное.

Материализм противостоял этому принципиальному положению. Ещё Аристотель, говоря об изображении характеров людей, справедливо полагал, что художественных произведениях показываются характеры не только прекрасные, но и обыкновенные, и даже худшие, чем в жизни.

Чернышевский: «Сфера искусства не ограничивается одним прекрасным и его так называемыми моментами, а обнимает собою всё, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека: общеинтересное в жизни — вот содержание искусства».

Карл Маркс охарактеризовал искусство как особую форму сознания, как «художественно-практическое освоение мира». Маркс и Энгельс подчёркивали огромное познавательное значение искусства вообще и литературы в частности.

Итак, искусство есть одна из форм общественного сознания. Однако при таком понимании исчезает инициатива творческой личности, цель которой (не всегда осознанная) есть изменение мира и людей, внесение в существующую действительность своего произведения как нового фактора этой же действительности. Искусство можно рассматривать как процесс, который порождается действительностью и сам творит её. И нужно подчеркнуть, что всякий настоящий художник и поэт своим творчеством одновременно познает и творит мир.

Английский романтик Шелли сказал: «Поэты — тайные законодатели человечества». И в этом есть доля истины.

Поэтому более правильным представляется определение, данное Валентином Зарецким в статье «Образ как информация» (1963): «Искусство есть род деятельности, направленной непосредственно на познание мира (особый род связи с миром) и опосредованно — на его преобразование (управление)».

Гегель развил понятие образности искусства (*Bildlichkeit*). В эстетических системах, происшедших от Гегеля, искусство трактовалось как отражение действитель-

ности в художественных образах; в этом видели главное (чуть ли не единственное) отличие искусства от науки. Специфика искусства была сведена к его образности. В XX веке понятие «образы» стало использоваться как универсальная отмычка для любого произведения.

Ещё Белинский утверждал: «Философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинами, а говорят оба одно и то же»<sup>1</sup>. И далее: «Один доказывает, другой показывает, и оба убеждают — только один логическими доводами, другой картинами. Но первого слушают и понимают немногие, другого — все»<sup>2</sup>. Один сводил различия искусства и науки к различию образного и логического мышления, считал искусство популярной заменой научного познания. Сторонники этой концепции по сей день говорят, что у искусства такое же содержание, как и у других видов общественного сознания, различие состоит лишь в форме: в науке это понятие, логическое определение, в искусстве — образ.

Эта концепция формальна. Она служит оправданием иллюстративного творчества слабых художников, которые считают достаточным облекать «в образную форму» заказанные властью, заранее заданные идеи. Это соцреализм, одна из представительниц которого Вера Кетлинская заявила: «Железный каркас идеи облекается образной плотью». Это уродство, так не создается настоящее искусство. У великих художников идея — это личное переживание, открытие в процессе письма, счастливая находка. Произведения, которые лишь иллюстрируют предзаданную идею, отличаются холодностью, бездушием и внутренней пустотой. Хуже того: они живы, ибо никакой притворный пафос наемного пера не может скрыть безразличия к предмету.

Искусство всегда эмоционально, а значит — лично, иначе оно перестает быть искусством.

Правда, наука и искусство внутренне родственны и в древности развивались недифференцированно. Так, римский материалист Тит Лукреций Кар изложил свою философию и научные наблюдения в поэме «О природе вещей». Но со временем учёные перестали писать трактаты в стихах. Пути искусства и

науки начали радикально расходиться в эпоху Возрождения. «Наука обрела свой экспериментальный метод, свою логику и тем самым ту независимость от субъективных факторов, без которой она не могла бы существовать как наука, как познание реального мира» (Волькенштейн). Науке необходимо отвлекаться от существенно человеческих, личностных проблем и отношений, отвлекаться от повседневной жизни людей ради пользы этих же людей.

Искусство не может отвлекаться от повседневной жизни людей, от проблем личности. Когда говорят, что сфера искусства — вся действительность, то тут явно передёргивают карты. Это наука изучает всю действительность, от химического состава далёких звёзд до способов размножения амёбы, а искусство — это прежде всего человековедение. Главным предметом искусства является человек в его отношениях к природе, к обществу и к самому себе, причём он рассматривается конкретно и эмоционально.

В отличие от науки, для искусства характерно оценивающее, эмоциональное осмысление жизни. Великий физик Ферми сказал: «Атомная бомба — это интересная физика». Искусство возражает: «Атомная бомба — это мерзость, выдумка безумцев». В искусстве рассудочное мышление играет лишь подсобную роль.

Кроме того в искусстве нет места специализации, оно тотально.

Характерные различия между искусством и наукой можно представить в виде набора бинарных оппозиций. Предмет науки — весь мир, вся действительность, включая человека как биологическое и социальное существо (объект исследования). Предмет искусства — человек или очеловеченная действительность, причём объект познания сам является и его субъектом. Наука систематизирует, её язык точен и однозначен; научное понятие должно иметь только одно значение. Искусство многозначно, что является основой для возможности открывать с течением времени в художественных произведениях новые, ранее не замеченные грани. Научное познание объективно, оно стремится к исключению личных эмоций учёного. Искусство

субъективно и эмоционально, хотя в эпосе эта субъективность не явна, погружена в фон. Наконец, наука всегда специальна, не существует науки «обо всём». Напротив, искусство тотально, каждое художественное произведение тяготеет к целостному восприятию мира, является моделью вселенной. Десятитомный научный труд о морских течениях или о кольчатых червях даёт узкий срез мира, частичку, один аспект; стихотворение в 8 строк тотально по своему ощущению полноты мира; оно, подобно капле росы на листке, отражает весь мир.

|                            |                                  |
|----------------------------|----------------------------------|
| Наука                      | Искусство                        |
| Вся действительность       | Человек                          |
| Однозначность              | Многозначность                   |
| Объективность (бесстрашие) | Субъективность (эмоциональность) |
| Специализация              | Тотальность                      |

Итак, искусство специфично по своему личностному, эмоционально-оценочному отношению к миру. Оно призвано трогать, волновать, потрясать сердца людей. Наоборот, эмоциональность — гибель для науки. Учебник математики не должен вызывать сердечного трепета. Географическая карта не обязана быть красивой, как это было в Средние века (на картах рисовали дикарей, жирафов, слонов, а сверху дует Борей с раздутыми щеками).

В искусстве максимум информации несёт сам язык. Так, о состоянии общества 20-х гг. XX века больше говорит грубо-патетический язык «Необыкновенного приключения», чем сама эта фантастическая юмореска о визите Солнца в гости к Маяковскому. Сравним это «Приключение» и балладу Жуковского «Людмила»: через различие их поэтического языка выразились две эпохи, хотя сюжетно эти эпохи вообще не описаны (и визит Солнца в гости к поэту, и жених-призрак равно фантастичны).

Особенно сложен вопрос о предмете искусства, и стоит

развернуть его чуть полнее. Разве искусство не изображает природу, небесные светила, растения, словом — «всю действительность»? Да, изображает, но при этом главное всегда — это отношение художника к предмету.

Перед нами — голландский натюрморт XVII века: яблоки, апельсины, цветы, хрустальная посуда, бокал вина... Где же тут человек? Но вся картина выражает покой и довольство мещанского уюта, дышит благополучием и тихой радостью. Это не яблоки и вазы, а мещанское счастье.

Г. Р. Державин в стихотворении «Водопад» описал реальный водопад Кивач в Карелии. Но предметом этой блестящей словесной картины был не сам водопад, а восторг человека перед мощью и красотой природы. На картине И. И. Левитана «Владимирка» изображена выжженная солнцем, плоская, пустая равнина, через которую вьётся жёлтой ниткой и исчезает в бесконечности знаменитый Владимирский тракт — дорога, по которой шли в Сибирь несчётные этапы каторжников в кандалах. Картина выражает глухую тоску, скорбь художника о миллионах страдальцев, которых на полотне вовсе нет.

Или возьмём пушкинский мадригал:

Подъезжая под Ижоры,  
Я взглянул на небеса  
И вспомнил ваши взоры,  
Ваши синие глаза...

Давным-давно умерла та красавица с синими глазами, но остаётся бессмертной пушкинская игра ритма и звуков, выражающая радость жизни.

Мне представляется удачным определение, данное американским учёным Чарлзом Моррисом, отцом семиологии: «Искусство — это язык для передачи духовных ценностей. За редким исключением, искусство не рассуждает об этих ценностях, а показывает их, чтобы их можно было непосредственно воспринять; это не речь о ценностях, а язык самих ценностей».

По мнению Ю. М. Лотмана, важнейшее отличительное свойство искусства есть структурная целостность, т.е. соотнесённость плана содержания и плана выражения: в искусстве, в отличие от науки, план выражения тоже становится содержа-

тельным. По Лотману, произведение искусства соединяет в себе черты познавательной и игровой модели.

Или, как говорил Людвиг Витгенштейн, в искусстве способ передачи содержания входит в само понятие содержания. От перемены одной запятой колеблется смысл целого. «Казнить нельзя помиловать». Код сообщения информативнее, чем само сообщение. Такова специфика искусства.

Какова же цель искусства? Если цель науки — приращение знаний и познание природы, развитие отношений человека и природы, то цель искусства — развитие культуры чувств и отношений между людьми. По словам психолога Л.С.Выготского «искусство есть общественная техника чувств».

Подведём итоги. Предмет искусства — человек. Специфика искусства — содержательность кода. Цель искусства — развитие культуры чувства. Искусство есть познавательная и игровая деятельность.

<sup>1</sup> *Белинский В. Г.* Собрание сочинений в трех томах, т. 3.— М., 1948. — С.798.

<sup>2</sup> Там же. — С.798.

*А. А. Илюшин*

## Из воспоминаний о Р. Г. Назирове

В. Ф. Переверзев, бывало, утешал своих учеников, сетовавших на недостаточную научно-техническую оснащенность нашего брата труженика пера: а какая вам потребна «оснащенность»? есть бумага, есть огрызок карандаша, можно сесть и писать, будь ты хоть в тюрьме, хоть где. Даже в книги — и то излишне заглядывать: всё должно храниться в твоей благодарной памяти.

Ромэн Гафанович Назиров знал об этом интересном напутствии и не то что бы во всём следовал ему (всё-таки сверялся с книгами, хотя и не всегда), но иные творческие замыслы свои вынашивал исключительно в голове, довольствуясь до поры до времени тем, что в неё внедрилось от ранее прочитанного. И получалось блистательно. Вот наиболее яркий пример. Вопрос: читал ли он роман Гюго «Труженики моря»? Конечно да, еще в молодые годы, причём не только в русском переводе, но и в оригинале. Вопрос второй: а рассказ Чехова «В море» — читал? Тоже да. Стоп, пауза: думаем, сопоставляем. И выясняется: сюжет чеховского рассказа пародийно отпочковался от текста «Тружеников моря». Эффект совершенно удивительного открытия. Из этого выросла статья «Пародии Чехова и французская литература», в последний раз републикованная в сборнике назировских статей «Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход» (посмертное издание: Уфа, 2005.). Туда же вошли и другие материалы по русско-французским литературным связям.

Париж, Париж... Рому иногда именовали «галломаном». И вот — «несется он к Франции милой» — принять участие в международной конференции по русской литературе. Впервые в жизни, гуляет по парижским улицам вместе со своим другом проф. В. Б. Катаевым, бывавшим здесь и ранее. Кажет-

ся несколько странным, что не очень-то смотрит по сторонам — сосредоточен, задумчив. Ничего странного, — возражает Назиров: я же тут всё знаю; вот, к примеру, пройдем еще с полквартила, и будет дом, в котором... И начинается его профессиональное повествование о достопримечательностях французской столицы. Выяснилось, что еще у себя дома он написал целую двухтомную книгу о Париже, предварительно изучив литературу вопроса, источники, главным образом франкоязычные.

Не запомнилось, владел ли он столь же свободно английским языком. Разве что такая забавная мелочь. Рома как-то сказал одной маленькой оживленной девочке: «Кэйт, ай лав ю» (на что она ответила: «Ай-м хэппи»). Вообще же дорогих его сердцу Шекспира, Байрона, Диккенса читал, конечно, в оригинале. По-польски не говорил, но отлично понимал речь полоноязычного собеседника. А однажды упрекнул коллегу-полониста, употребившего слово «однолитный»: так не говорят ни по-польски (правильное «jednolity»), ни по-русски (правильное «монолитный»). Разбирался в татарском — в родном языке своего покойного отца: умел, например, обстоятельно объяснить заинтересованному, когда и где лучше сказать «елга», а когда и где — «идель» (по-русски и то и другое — река). Да, поистине это был филолог с чертами полиглота — жил и мыслил в мире разноязычных слов. В первую же очередь — филолог-русист.

... — Рома, давай поиграем в хорошую филологическую игру — в «балду». Называешь какую-нибудь букву, потом я свою, потом опять ты и т.д. У кого получится слово, тот проиграл.

— Вот спасибо, что объяснил. А то я, видишь ли, не знал. Называю литеру «ш».

— А у меня «ю». Сложилось «шю». Считай, что ты проиграл.

— Почему проиграл?

— Потому что у нас только два слова с буквосочетанием «шю»: брошюра и парашют, и оба ведут к твоему поражению. Что, сдался?

— Не гони лошадей, дай подумать... О! называю «п».

Это ты, а не я проиграл. «Пшю...».

— Что это за «пшю...»? Какое слово ты для меня придумал?

— Пшют. Тебе ничего не остается, как только закончить это слово, назвав литеру «т».

— Назиров, ты что? Нет такого слова в литературном языке!

— Во-первых, понятие «русский язык» гораздо шире, чем «русский литературный язык». А во вторых, «пшют» есть в литературном языке. Чтобы в этом убедиться, загляни в нужный том на П в большом академическом Словаре современного русского литературного (!) языка.

Заслуженная победа досталась Назирову.

Филолог Р. Назиров не спорил с теми, кто называл его литературоведом. Он — свидетельствуют его ученики — не противился даже такому уродливому словечку, как «достоевсковед»: лишь бы не «достоевед», ибо писатель наш не «Достоев», а Достоевский (хотя, впрочем, от «Достоева» правильное было бы образовать не «достоеведа», а «достоевоведа», равно как от Чехова — не «чеховеда», а «чехововеда»). Но, как бы то ни было, несомненно, что Достоевский является главным героем исследовательской прозы Назирова. В краткий перечень пофамильно-алфавитных работ о великом писателе (см. программу вузовской дисциплины «История русской литературы», М., 2001), начинающийся с прославленной книги М. М. Бахтина, включена монография Ромэна Гафановича «Творческие принципы Ф. М. Достоевского», Саратов, 1982. Книга эта, как говорят в подобных случаях, подводила итоги и намечала перспективы. Дальнейший путь — серия работ о традициях Пушкина и Гоголя в русской прозе (разумеется и здесь Достоевский в центре авторского внимания). Докторская защита в Свердловске на эту тему.

Его живо интересовали не только великие и величайшие мастера, но и фигуры не столь заметные. Была у нас аспирантка, писала диссертацию о Степняке-Кравчинском. Ну и тема у вас, — сказал ей некто: это же террорист, разбойник! В разговор вступил Назиров: положим, он убил еще худшего

разбойника, — заметил он и рассказал подробности этой истории, а также кое-что о личности и творчестве Кравчинского. Аспирантка записывала: пригодится в «дальнейшей работе над темой». И так же с множеством других русских прозаиков: знал он их, отлично знал! Прозаиков знал, ладно. А стихотворцев?

Тоже знал и любил. Было такое: упоенно декламировал стихи В. Курочкина — «Безумцы» (из Беранже). Вот уже последняя строфа — и вдруг:

По безумным блуждая дорогам,  
Плыл безумец навстречу мечте,  
И безумец висел на кресте,  
Ибо этот безумец был, Богом.

Но ведь у Курочкина иначе, другой текст. Назиров, думается, что-то присочинил. «Плыл навстречу» какой «мечте»? Христофор Колумб мечтал открыть вовсе не Америку, а кратчайший морской путь в Индию. Но всё равно стихи-то превосходные! А может быть, они самопроизвольно сложились в сознании или подсознании Ромэна? Такое редко, но случается. Вчувствование в поэтический текст может подчас несколько преобразить его, изменить. Правильное же чтение — сверяясь с наиболее авторитетными изданиями — следующее:

По безумным блуждая дорогам,  
Нам безумец открыл Новый свет;  
Нам безумец дал Новый Завет, —  
Ибо этот безумец был Богом.

...Из давнего прошлого. Зная, что я собираюсь проехать по Башкирии, Ромэн дал мне свой уфимский домашний адрес, с предложением, когда буду там, остановиться у его семьи. Так довелось познакомиться с его родными (мать, сестра, жена) и воспользоваться их щедрым гостеприимством. Рома, оказалось, «был самый нежный сын и брат». И муж, конечно, и отец. Сыну своему старшему собирался дать имя Эрнст. Ему отсоветовали, ибо имя сие неблагозвучно «ради соития частого согласных букв» (слова Радищева, комментировавшего свой консонантно-насыщенный стих). Хорошо, пусть будет Эдуард, тоже на букву Э — в память о несостоявшемся Эрнсте. Кое в чем уступка советчику, но в главном — верность себе!

Много лет спустя, осенью 1991 г. в Башкирском университете готовилась аксаковская юбилейная конференция. Ее организатор коллега Назиров предложил мне поучаствовать в ней. Почему бы не съездить еще раз в Уфу. Ехал и мысленно расспрашивал Рому «как тюрколога»: Аксаков — от слова «аксак» (хромой)? По Унбегауну — да. А причем тут тогда «аксакал» (белобородый)? Настроение было отличное. Испортилось в Уфе: Рома тяжело заболел, лежит в больнице, врачи опасаются самого худшего. Сердце! Говорить ему трудно, тут уж не до болтовни об Аксаковых и аксакалах. Лежит на больничной койке отрешенный, подавленный, осунувшийся. В те тяжелые дни Рому очень поддерживала его ученица, сотрудница, помощница С. А. Салова, спасибо ей. Но и ей, кажется, не очень верилось в его выздоровление. Ни ему самому.

И всё-таки тогда он выздоровел! Впереди еще 13 лет жизни — активной, творческой. Переступил границу, отделяющую второе тысячелетие от третьего. Но годы прошли, и вот уже 5 лет как с нами нет Ромэна Гафановича Назирова. Мир его памяти. «Усопший брат, мир памяти твоей».

*Москва*

*Александр Анатольевич Илюшин, доктор филологических наук,  
профессор МГУ им. М. В. Ломоносова.*

С. Ю. Данилин

## Одна из рецепций «полифонического романа»: версия Р. Г. Назирова.

В научном наследии М. М. Бахтина одним из самых проблемных мест является концепция полифонического романа Ф. М. Достоевского. Основной комментатор собрания сочинений Бахтина С. Г. Бочаров точно отметил сложившуюся ситуацию на примере восприятия и оценки первой редакции книги «Проблемы творчества Достоевского» (1929): при общем положительном неофициальном настрое очень мало специалистов приняли концепцию романа Достоевского как полифонического<sup>1</sup>. Уже в оценках Н. Я. Берковского, В. Л. Комаровича, А. Л. Бема, В. В. Виноградова, Р. В. Плетнева сложилась «парадигма возражений» (С. Г. Бочаров) бахтинской концепции романов Достоевского: мир Достоевского объединен авторским отношением, «образом автора», авторская активность проявляется через сюжет, катастрофу, концепция полифонического романа оторвана от материала, не подтверждается большими формами Достоевского. «Апологетами» концепции полифонического романа в первой редакции книги Бахтина о Достоевском комментатор называет медиевиста П. М. Бицилли и лингвиста Н. С. Трубецкого<sup>2</sup>. Сам М. М. Бахтин в обзоре расширенного второго издания книги вынужден признать, что в знаковом сборнике 1959 года «Творчество Достоевского» большинство авторов не разделяют концепции полифонического романа.

Ситуация не изменилась и по отношению к «Проблемам поэтики Достоевского» (1963), основная масса отечественных исследователей при всей высокой оценке работы не приняла центральные положения концепции полифонического романа по отношению к творчеству Достоевского, к «парадигме» возражений добавилось неприятие карнавального начала. Л. Г. Гоготишвили, комментатор рабочих записей Бахтина

1960-х — начала 70-х годов, делает следующий вывод: «В целом ситуация была парадоксальной: с одной стороны — все нарастающая популярность идей М. М. Бахтина, особенно терминологии, с другой — открытое или завуалированное неприятие смыслового ядра полифонической концепции <...> фактически во всех отечественных публикациях бахтинское решение вопроса об авторской позиции в полифоническом романе не принималось»<sup>3</sup>.

Нам представляется, что подобная ситуация в рецепции версии полифонического романа Достоевского начинает меняться к концу 1970-х — началу 1980-х годов, когда появляются исследователи, формирующие ситуацию не только «диалога разногласия», но и «диалога согласия», при котором есть «бесконечные градации и оттенки, наслаивания смысла на смысл, голоса на голос, усиления путем слияния (но не отождествления)»<sup>4</sup>. Примером выработки подобного «диалога согласия» является формирование отношения к концепции полифонического романа в научном творчестве Р. Г. Назирова<sup>5</sup>.

Уже само название работ Р. Г. Назирова, напрямую посвященных бахтинской концепции романа Достоевского, их датировка, свидетельствует об определенном «дрейфе» от критического отношения к постепенному приятию «смыслового ядра» бахтинской концепции, или, по крайней мере, автор подчеркивает в названии работ моменты постепенного сближения: «О выражении авторской позиции в романах Достоевского»<sup>6</sup>, «Автономия литературного героя»<sup>7</sup>, «Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (К концепции полифонического романа)»<sup>8</sup>.

В первой по хронологии статье наблюдается определенная близость автора к критическим по отношению к концепции полифонического романа точкам зрения, сочувственно цитируются Я. О. Зунделович, Г. М. Фридлендер<sup>9</sup>, делается попытка совместить «указующий авторский перст» с изображением сознания героев, когда достигается равновесие между «самораскрытием героя и обнаженной авторской позицией»<sup>10</sup>. В целом терминология и позиция автора статьи тяготеет к системно-субъектному методу Б. О. Кормана. Как известно,

создатель «теории автора» при всей общей положительной оценке книги М. М. Бахтина о Достоевском негативно отнесся к ее терминологии, интерпретировал полифонический роман как драматический эпос, притом, что Бахтин настаивал: драма и полифония — явления разного порядка<sup>11</sup>.

Общей тенденцией ослабления авторского диктата в произведениях Достоевского Назиров в этой статье трактует факт отказа романиста после «Преступления и наказания» от позиции всезнающего автора, «нежелание высказываться однозначно и объясняет тяготение Достоевского к маске, к заградительному экрану между собой и читателем»<sup>12</sup>. К традиционным по отношению к романам Достоевского «внесубъектным средствам» выражения авторского начала, в первую очередь сюжетно-композиционной организации повествования, добавляются элементы «контрабандного» выражения авторской позиции, в первую очередь прием сюжетной метафоры, например, в романе «Преступление и наказание» человек из толпы репликой по отношению к Раскольникову «Ишь, нарезался» «сам того не зная, изобличает убийцу»<sup>13</sup>, или выражение «петь Лазаря» по отношению Раскольникова к самому себе есть намек на его духовную смерть. С помощью подобного рода намеков, игры с читателем, «Достоевский все время задает читателю загадки и тут же незаметно «подкладывает ключи к решению этих загадок»<sup>14</sup> — так расценивается функция реализации метафоры. Но в этой игре ученый видит и определенную степень свободы авторской оценки, «благодаря метафорическому и символическому способу выражения своей позиции <Достоевский> никогда не связывал себя завершающим определением»<sup>15</sup>. К числу средств косвенного выражения авторской позиции добавляются эпиграфы, значащие фамилии, а также скрытые реминисценции и парафразы. Последние создают специфический культурно-исторический подтекст восприятия произведений Достоевского, когда на периферии сознания читателя происходит ассоциация романа «Бесы» с «Фаустом» Гёте, «Братьев Карамазовых» со «Скупым рыцарем», причем, если «прямые сигналы литературно-цитатного характера, в основном, сознательно дезориентируют читателя»<sup>16</sup>, то реминисценции и парафразы наоборот

подсказывают общую авторскую концепцию произведения. В целом позиция автора в романе Достоевского расценивается как «следствие невозможности оставаться на прежней точке зрения эпической объективности», «автор «Братьев Карамазовых» смотрит на мир глазами сразу нескольких своих героев, совмещает противоположные точки зрения, которые при пересечении дают несколько слоев психологических, моральных и метафизических мотивировок, никогда не исчерпывает героя до конца»<sup>17</sup>. Именно эта новая «постановка героя», «коперниковский переворот» в произведениях Достоевского и найдет дальнейшее развитие в последующих статьях Р. Г. Назирова.

В статье 1982 года в начале пунктирно прочерчивается линия развития разрушения художественной условности от Данте, который «сделал героем поэмы самого себя» и «утвердил достоинства художественного вымысла»<sup>18</sup>, через творчество Шекспира, где Гамлет с помощью «мышеловки» «совершает **вмешательство в сюжет**»<sup>19</sup>, в котором сам является одним из персонажей, через вторую часть романа Сервантеса «Дон Кихот», когда главный герой и Санчо Панса оказываются «литературными героями, которые читали роман о самих себе»<sup>20</sup>, к «бесконечному герою» (М. М. Бахтин) романтизма. Именно романтический герой *с его творческим потенциалом и открытием мира в самом себе*, с точки зрения Назирова, стал не только причиной кризиса стабильной художественной системы классицизма и Просвещения, но и условием возможности архитектоники полифонического романа.

По мнению Бахтина, главное в этом аспекте то, что автор не может найти твердую внешнюю позицию по отношению к такому герою, не может сделать его сознание моментом созерцаемого его бытия, он его слышит, спорит или соглашается с ним, а необходимо видеть его и любоваться им<sup>21</sup>. Романтический герой в аналитике эстетического объекта — это, прежде всего, «незакрытый» герой-идеолог, не укладывающийся в «прокрустово ложе сюжета, который воспринимается как один из возможных сюжетов»<sup>22</sup>. Назиров этот факт «неискупленности героя Достоевского»<sup>23</sup> в эстетическом объекте объясняет установкой романтика на творческое видение, эстетизацию бытия,

которые приводит его к жизнечинительству. Раскольников в таком ракурсе является автором собственной судьбы и написан Достоевским как «соавтор» сюжета романа, правда «формы этого сочинительства <жизни> тонки, почти неуловимы»<sup>24</sup>. Подтверждением этой гипотезы Назирову служат следующие «факторы художественного впечатления» (М. М. Бахтин). Во-первых, призрачность воспринимаемого романного мира, когда самое реальное — это «диалоги и внутренние монологи, тогда как предметный мир дан в бредовом и отрывочном восприятии Раскольникова»<sup>25</sup>. Во-вторых, событийный план также размыт, не имеет логики, «действие **внешне** бессвязно, <...> в духе страшного и постыдного сновидения». И, наконец, тот факт, что после бессмысленного (с уголовной точки зрения), но «эстетически безупречного» убийства старухи Раскольников «жадно читает газетные отчеты о своем преступлении, как начинающие авторы ищут первых рецензий»<sup>26</sup>. Назиров поясняет свой парадоксальный вывод: Раскольников не был эмпирическим соавтором Достоевского, он фиктивен, создан автором, но «**написан** как соавтор самого романиста»<sup>27</sup>. Равенство автора и героя в сфере сюжета тем самым подвергает сомнению терминологическую коррекцию Б. О. Кормана, согласно которой Бахтин в формулировке принципа полифонии не различает повествователя и автора<sup>28</sup>.

В сюжете «Преступления и наказания» автономия героя трактуется Назировым как эстетическая дискредитация романтического жизнечинительства, «имманентная критика эстетизма героя»<sup>29</sup>, в повествовании не обнаруживается нравственная критика Раскольникова, но подчеркивается эстетическое снижение, «некрасивость»<sup>30</sup> его положения, отмечается, что сам Раскольников эту «авторскую критику» осознает и негативно на нее реагирует. «В романе две «точки отсчета»: царство героя — инициатива, царство автора — катастрофа» — афористически делает вывод Назиров. Таким образом, катастрофа, хоть и в минимальной форме, но сохраняет функцию сюжетной критики героя автором.

Бахтин осознавал серьезность данного ограничения его концепции еще в возражениях Комаровича конца 1920-х годов,

в черновых набросках ко второму изданию он подчеркивал качество снятия в катастрофе: «Катастрофа не есть завершение. Это — кульминация в столкновении и борьбе точек зрения... Катастрофа не дает им разрешения, а, напротив, раскрывает их неразрешимость в земных условиях, она сметает их все, не разрешив»<sup>31</sup>.

В следующей, третьей статье по данной проблеме Р. Г. Назиров отказывается в поддержке критической точки зрения Я. О. Зунделовича по отношению к полифоническому роману, раздраженно иронический тон автора в адрес Раскольникова трактуется уже не как критика героя, а как реакция на живого человека, а «герой написан так, словно по ходу действия реагирует на авторские ремарки»<sup>32</sup>. Здесь же отмечается избирательность принципа равноправия автора и героя, только герой-идеолог находится в плоскости диалога, социально-психологический тип находится ниже диалога, а «праведники» выше.

Но самым объемным и важным дополнением концепции полифонического романа является обращение Назирова к поэтике сновидений в творчестве Ф. М. Достоевского и ее литературной традиции. Бахтин затронул проблематику сновидений только во втором издании книги о Достоевском. Сон рассматривается здесь как элемент карнавальной поэтики, мениппейный сон предстает как «другая возможная жизнь»<sup>33</sup>, «кризисный сон» способствует перерождению героя, логика сна у Достоевского сближается с карнавальной логикой и принципы этой логики восстанавливаются на основе рассказа «Сон смешного человека»: «Перескакивать через пространство и время и через законы бытия и рассудка...»<sup>34</sup>.

Р. Г. Назиров дополняет диахронический аспект четвертой главы «Проблем поэтики Достоевского» рассмотрением традиции изображения мира как сновидения героя. По его мнению, эта линия берет начало не в сократическом диалоге или менипповой сатире, а на востоке, в древнеиндийской «Йогавашиштхе», в одной из легенд которой герой во сне прожил жизнь, когда как на самом деле прошло две минуты. Далее в русле созданной Назировым субдисциплины «сравнительной истории фабул» в статье намечается линия развития данного сюжета в

фольклоре и литературе от сказки «Спящий, который проснулся» («Тысяча и одна ночь») до творчества Достоевского<sup>35</sup>.

В развернутом анализе поэтики сновидений в первом романе из «великого пятикнижия» Назиров трактует сон в русле известной традиции как адекват творческого видения мира героем-романтиком. Сновидения Раскольникова «заражают» сюжет<sup>36</sup>, они становятся причинами событий и движителями сюжета, ключом к поэтике сюжета провозглашается принцип «инверсии причин и следствий» по типу мысли Раскольникова во сне: «Это от месяца такая тишина». «Не события — причина снов, а сны выступают как тайные причины событий»<sup>37</sup>, — делает вывод ученый о сюжетной роли сновидений в этом романе.

Та же функция сновидений — «насыщение объективного рассказа эстетической инициативой героя»<sup>38</sup> — по мнению Р.Г. Назирова, реализуется в романе «Идиот», — «который весь, кроме эпилога и исповеди Ипполита, есть субъективный сюжет в объективном повествовании»<sup>39</sup>. Разделяя мысль Бахтина о том, что Мышкин боится своего слова, исследователь объясняет этот феномен не пророческим даром князя, а его соавторской функцией<sup>40</sup>, герой не «пророк» событий, а их слабовольный «автор»<sup>41</sup>.

Итак, на примере трех статей Р. Г. Назирова мы постарались показать формирование в них процесса «диалога согласия» с концепцией романа Достоевского как романа полифонического. Мы намеренно не коснулись коррекций Назировым в других его работах отдельных моментов бахтинской концепции романа Достоевского (категории времени, хронотопа порога, протокольного стиля и пр.). Нам важно подчеркнуть: при всех оговорках Назиров принимает главный тезис полифонической концепции Бахтина — это принцип равноправия автора и героя. Это «сотрудничество» предстает как высшая форма диалога, построенная по типу новозаветных отношений между Богом и человеком. Причем диалогические отношения возникают у героя не только со «вторичным автором», в случаях, когда герой реагирует на замечания повествователя, но, как у инициатора сюжета, и с автором «первичным», который «облекается в мол-

чание» и «мыслит моментами мира»<sup>42</sup>. Важным добавлением Р. Г. Назирова к объяснению новой позиции героя-идеолога-жизнесочинителя стала описанная им поэтика сновидений в которой «центр субъективности героя и исток эстетической инициативы — сновидение»<sup>43</sup>. Этот «сюжетный мистицизм» в последующих работах исследователя разовьется в концепции мистического сюжета и скрытого романного мифа в творчестве Достоевского.

В целом мы видим, что у М. М. Бахтина и Р. Г. Назирова разные методологические установки. Произведения Достоевского Бахтин рассматривает в аспекте собственной методологии соотношения формы содержания (архитектоники) и формы материала (композиции) эстетического объекта, Назиров же анализирует «факторы художественного впечатления» с позиций близких ему рецептивной эстетики и сравнительно-исторического литературоведения. Тем важнее становятся точки сближения, подтверждающие «смысловое ядро» концепции полифонического романа Достоевского. Трактовка Назировым эстетики Достоевского как «эстетики режущей правды» сближается с эстетикой «подлинной полифонии голосов» и в их отношении к читателю, ведь именно нравственная активизация читателя, через болевой эффект и этико-эстетический диссонанс или через мучительный спор по последним вопросам, является основной целью произведений гениального русского романиста.

*Уфа*

*Сергей Юрьевич Данилин, старший преподаватель БашГУ*

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 2. — М., 2000. — С. 487.

<sup>2</sup> Там же. С. 487—491, 496—498

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 6. — М. 2002.

— С. 540—541.

<sup>4</sup>Бахтин М. М. 1961 год. Заметки // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 5. — М., 1996. — С. 332, подробнее о «полифоническом согласии» см. Тюня В. И. Диалог согласия // Новый филологический вестник. — 2005. — № 1. [http://ifi.rsuh.ru/vestnik\\_2005\\_1\\_20.html](http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2005_1_20.html)

<sup>5</sup>Наряду с Р. Г. Назировым в формировании «диалогического приятия» бахтинской интерпретации Достоевского в то время участвовал Н. Д. Тамарченко, в определенной степени В. А. Свительский и ряд других «достоевистов».

<sup>6</sup>Назиров Р. Г. О выражении авторской позиции в романах Достоевского // Проблемы типологии реализма.— Свердловск, 1976. — С.102—116.

<sup>7</sup>Назиров Р. Г. Автономия литературного героя // Проблемы творчества Ф. М. Достоевского. Поэтика и традиции. — Тюмень, 1982. — С. 2—11.

<sup>8</sup>Назиров Р. Г. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (К концепции полифонического романа) // Проблемы научного наследия М. М. Бахтина. — Саранск, 1985. — С. 24—41. Две последние статьи вошли в издание: Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. — Уфа, 2005, далее цитаты по этому изданию.

<sup>9</sup>О в целом отрицательном отношении Я. О. Зунделовича и Г. М. Фридендера к концепции полифонического романа Достоевского см. комментарии: Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 6. — М., 2002. — С. 500—502, 628—635.

<sup>10</sup>Назиров Р. Г. О выражении авторской позиции в романах Достоевского. С. 104

<sup>11</sup>Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 6. — М., 2002. — С. 23. Развернуто о расхождении методологических позиций Б. О. Кормана и М. М. Бахтина см. Кривовнос В. Ш. Б. О. Корман и М. М. Бахтин: спор об авторе // Новый филологический вестник. — 2005. — № 1 [http://ifi.rsuh.ru/vestnik\\_2005\\_1\\_16.html](http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2005_1_16.html)

<sup>12</sup>Назиров Р. Г. О выражении авторской позиции в романах Достоевского. С. 113

<sup>13</sup>Там же. С. 111.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же. С. 112

<sup>16</sup> Там же. С. 116

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> *Назирова Р. Г.* Автономия литературного героя. С. 117

<sup>19</sup> Там же. С. 117—118 Далее везде разрядка и жирный шрифт цитируемого автора, курсив мой — С. Д.

<sup>20</sup> Там же. С. 118.

<sup>21</sup> *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 1. — М., 2003. — С. 100.

<sup>22</sup> *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 95

<sup>23</sup> Анализ этого определения Бахтина см. в *Бочаров С. Г.* «Неискупленный герой Достоевского» // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. — М., 1999. — С. 521—534.

<sup>24</sup> *Назирова Р. Г.* Автономия литературного героя. С. 122

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> *Корман Б. О.* Из наблюдений над терминологией М. М. Бахтина // Проблема автора в русской литературе XIX—XX вв. — Ижевск, 1978. Делая данный вывод на основе статьи 1982 года, мы вынуждены признать, что для самого Р. Г. Назирова этот момент оставался проблемным. В следующей работе 1985 года Раскольников, назван «соавтором» повествователя, а не автора. Но «жизнесочинитель» строит «свой мир внутри мира автора или параллельно ему». По нашему мнению, здесь у Назирова возникла та же проблема, что и у Бахтина при различии «первичного» и «вторичного» авторов. Подробней об этом см. Фаустов А. А. О «первичном» и «вторичном» авторах в понимании М. М. Бахтина // Новый филологический вестник. — 2005. — № 1 [http://ifi.rsuh.ru/vestnik\\_2005\\_1\\_17.html](http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2005_1_17.html)

<sup>29</sup> *Назирова Р. Г.* Автономия литературного героя. С. 123.

<sup>30</sup> В монографии «Творческие принципы Достоевского» (1982) Р. Г. Назирова к варианту «эстетического развенчания героя» отнесет ситуацию Сипполитом в «Идиоте», Ставрогиным в «Бесах», Иваном в «Братьях Карамазовых». Раскольников как инициатор сюжета имеет своих «предшественников».

В статье 1985 года Назиров героями, иницирующими сюжет в творчестве Достоевского до Раскольникова, называет Голядкина, Пралинского и первого героя-идеолога — подпольного человека.

<sup>31</sup> *Бахтин М. М.* 1961 год. Заметки. С. 357.

<sup>32</sup> *Назиров Р. Г.* Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (К концепции полифонического романа). С. 134.

<sup>33</sup> *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 166.

<sup>34</sup> *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 190.

<sup>35</sup> Центральными «пунктами» в этой линии, с точки зрения концепции «сон как источник сюжетной инициативы героя», обозначаются «Гамлет» Шекспира, «Жизнь есть сон» Кальдерона, готические романы Уолпола и Рэдклиф, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, «Исповедь англичанина, употребляющего опиум» Де Квинси, пьеса Грильпарцера «Сон — жизнь», в русской литературе это «Портрет» и «Записки сумасшедшего» Гоголя.

<sup>36</sup> Крик умирающей Катерины Ивановны: «Уездили клячу!», самообвинение маляра Миколки как развитие хрестоматийного сна Раскольникова о забитой Миколкой лошади, сон о трихинах как причина перерождения Раскольникова.

<sup>37</sup> *Назиров Р. Г.* Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (К концепции полифонического романа). С. 145

<sup>38</sup> Там же. С. 146

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> В подтверждение своих слов Назиров указывает на то, что пророк не стремится предотвратить своих пророчеств, как это пытается делать Мышкин.

<sup>41</sup> *Назиров Р. Г.* Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (К концепции полифонического романа). С. 147.

<sup>42</sup> *Бахтин М. М.* Рабочие записи 60-х—начала 70-х годов // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 6. — М., 2002. — С. 412—413.

<sup>43</sup> *Назиров Р. Г.* Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (К концепции полифонического романа). С. 148

---

## Избранная библиография работ Р. Г. Назирова

При работе над настоящей библиографией трудов Р. Г. Назирова за основу был взят список, составленный в своё время В. В. Борисовой, Р. Х. Якубовой и Д. Г. Назировой. Перечень был уточнён, исправлен и дополнен отсутствовавшими в нём публикациями. В значительно сокращённом виде библиография работ Р. Г. Назирова выходила в альманахе «Достоевский и мировая культура», № 19 (СПб.: Литературно-мемориальный музей Ф.М.Достоевского, 2003. С. 306—307).

Б. В. Орехов

### 1961

1. В одиночку против дракона. К 150-летию со дня рождения Вильяма Теккерея // Советская Башкирия. — 1961. — 18 июля. — С. [3].

### 1964

2. Диккенс, Бодлер, Достоевский (К истории одного литературного мотива) // Ученые записки Башкирского государственного университета. — Серия филологических наук. — Вып. XVIII. О традициях и новаторстве в литературе и устном народном творчестве. — Уфа, 1964. — № 7 (11). — С. 169—183.

### 1965

3. Трагедийное начало в романе «Униженные и оскорбленные» // Филологические науки. — 1965. — № 4. — С. 27—39.

### 1966

4. Социальная и эстетическая проблематика произведе-

---

дений Ф. М. Достоевского 1859—1866 годов / автореферат дисс. ... канд. филол. н. — М., 1966.

**1967**

5. О противоречиях в отношении Достоевского к социализму // Народ и революция в литературе и устном народном творчестве. — Уфа, 1967. — С. 130—149.

**1970**

6. Герои романа «Идиот» и их прототипы // Рус. литература. — 1970. — № 2. — С. 114—121.

**1971**

7. Достоевский и романтизм // Проблемы теории и истории романтизма: сборник памяти профессора А. Н. Соколова. — М., 1971. — С. 346—357.

8. Об этической проблематике повести «Записки из подполья» // Достоевский и его время. — Л., 1971. — С. 143—153.

**1972**

9. Гоголевская традиция и «Скверный анекдот» Достоевского // Проблематика фольклористики, истории литературы и методики ее преподавания. — Куйбышев, 1972. — С. 97—99.

**1973**

10. Trois duels (Balzac, Lermontov, Dostoievski) // Cahier de L'Herne — Dostoïevski. — Paris, 1973. — P. 279—287.

**1974**

11. Автор и литературная традиция (о некоторых особенностях поэтики Достоевского) // Проблема автора в художественной литературе. — Вып. 1 (5). — Ижевск, 1974. — С. 159—176.

12. Владимир Одоевский и Достоевский // Рус. литература. — 1974. — № 3. — С. 203—206.

13. О прототипах некоторых персонажей Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. — Т. 1. — Л., 1974. — С. 202—219.

### 1975

14. Петербургская легенда и литературная традиция // Ученые записки Башкирского университета. — Вып. 80. Традиции и новаторство. — Уфа, 1975. — С. 122—135.

15. Чехов против романтической традиции // Русская литература 1870—1890-х гг. — Сб. 8. — Свердловск, 1975. — С. 96—111.

### 1976

16. К вопросу о прототипе Ставрогина // О традициях и новаторстве в литературе. Межвузовский научный сборник. — Вып. 4. — Уфа, 1976. — С. 128—137.

17. О выражении авторской позиции в романах Достоевского // Проблемы типологии реализма. — Свердловск, 1976. — С. 102—116.

18. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании» // Достоевский. Материалы и исследования. — Т. 2. — Л., 1976. — С. 88—95.

### 1977

19. Юмор Достоевского // Русская литература 1870-1890-х гг. — Сб. 10. — Свердловск, 1977. — С. 46—55.

### 1978

20. Проблема автора и типы литературных связей // Проблема автора в русской литературе XIX—XX вв. — Ижевск, 1978. — С. 97—105.

21. Проблема читателя в творческом сознании Достоевского // Творческий процесс и художественной восприятия. — Л., 1978. — С. 216—238.

22. Послесловие // Толстой Л. Н. Повести и рассказы. — Ижевск, 1978. — С. 377—383.

---

**1979**

23. Петр Верховенский как эстет // Вопр. литературы. — 1979. — № 10. — С. 231—249.

**1979**

24. Художественное мышление Достоевского и живопись // Типология литературного процесса и индивидуальность писателя. — Пермь, 1979. — С. 54—66.

**1980**

25. Достоевский и роман Годвина // Достоевский. Материалы и исследования. — Т. 4. — Л., 1980. — С. 159—167.

26. «Наглядная дипломатия» и предметное иносказание в фольклоре и литературе (к постановке вопроса) // Фольклор народов РСФСР. — Вып. 7. — Уфа, 1980. — С. 66—74.

27. Фабула о мудрости безумца в русской литературе // Русская литература 1870—1890 гг. — Свердловск, 1980. — С. 94—107.

**1981**

28. Яблоко и гранат в мифах и сказках разных народов // Фольклор народов РСФСР. — Вып. 8. — Уфа, 1981. — С. 17—23.

29. Смысл романа «Игрок» // Достоевский Ф. М. Игрок. — Ижевск, 1981. — С. 199—204.

**1982**

30. Автономия литературного героя // Проблемы творчества Ф. М. Достоевского. Поэтика и традиции. — Тюмень, 1982. — С. 3—11.

31. Творческие принципы Ф.М.Достоевского. — Саратов, 1982.

32. Череп на шесте. Международные параллели к одному русскому сказочному мотиву // Фольклор народов РСФСР. — Вып. 9. — Уфа, 1982. — С. 33—43.

**1983**

33. Жесты милосердия в романах Достоевского // Studia

Russica: Исследования по русистике кафедры русской филологии факультета гуманитарных наук Будапештского университета. — VI. — Budapest, 1983. — С. 243—252.

34. Чехов и Гюго: полемическое продолжение // Филол. науки. — 1983. — №6. — С. 21—25.

35. Шаманский бубен и запертое горе // Фольклор народов РСФСР. — Вып. 10. — Уфа, 1983. — С. 11—18.

### 1984

36. Сказочные талисманы невидимости // Фольклор народов РСФСР. — Вып. 11. — Уфа, 1984. — С. 19—33.

То же: 82.

### 1985

37. Нарисованная лодка (к вопросу о происхождении одного фантастического мотива) // Фольклор народов РСФСР. — Вып. 12. — Уфа, 1985. — С. 19—23.

38. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (к концепции полифонического романа) // Проблемы научного наследия М. М. Бахтина. — Саранск, 1985. — С. 24—41.

### 1986

39. Возрождение из костей в мифах и сказках // Фольклор народов РСФСР. — Вып. 13. — Уфа, 1986. — С. 28—35.

40. Горячее сердце (к 175-летию со дня рождения В. Г. Белинского) // Русский язык в башкирской школе. — 1986. — № 3. — С. 57—59.

### 1987

41. Запрет оглядываться (к происхождению фольклорного мотива) // Фольклор народов РСФСР. — Вып. 14. — Уфа, 1987. — С. 31—38.

42. Могущество мысли // Русский язык в башкирской школе. — 1987. — № 2. — С. 56—58.

---

**1988**

43. Бесценная уздечка (об одном неясном мотиве в исторической песне «Щелкан») // Фольклор народов РСФСР. — Вып. 15. — Уфа, 1988. — С. 18—23.

**1989**

44. Истоки сюжета «Кашеева смерть в яйце» // Фольклор народов РСФСР. — Вып. 16. — Уфа, 1989. — С. 31—40.

45. Свет великой души // Русский язык в башкирской школе. — 1989. — № 3. — С. 41—43.

46. Философия как духовная квинтэссенция эпохи // Проблема духовности в современном обществоведении. — Уфа, 1989. — С. 29—37.

**1990**

47. Избушка на курьих ножках // Фольклор народов РСФСР. — Вып. 17. — Уфа, — 1990. — С. 5—12.

**1991**

48. Сюжет об оживающей статуе // Фольклор народов РСФСР. — Вып. 18. — Уфа, 1991. — С. 24—37.

49. Проблема художественности Ф. М. Достоевского // Творчество Достоевского: искусство синтеза / под ред. Г. К. Щенникова, Р. Г. Назирова. — Екатеринбург, 1991. — С. 125—156.

**1992**

50. Пародии Чехова и французская литература // Чеховиана. Чехов и Франция. — М.—Paris, 1992. — С. 48—51.

51. Хрустальный гроб // Фольклор народов РСФСР. — Уфа, 1992. — С. 83—89.

**1993**

52. Завет Ивана Гончарова // Башкортостан укытыусыны. — 1993. — №8. — С. 53—56.

**1994**

53. Достоевский — Чехов: пародия и преемственность // Филол. науки. — 1994. — № 2. — С. 3—12.

54. Загадки Гоголя // Башкортостан укытыусыһы. — 1994. — №4. — С. 49—52.

55. Мятажный дух // Башкортостан укытыусыһы. — 1994. — № 10. — С. 42—45.

### 1995

56. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул / автореф. дисс. ... докт. филол. н. — Уфа, 1995.

57. Генезис и пути развития мифологических сюжетов // Фольклор народов России. — Вып. 21. — Уфа, 1995. — С. 138—166.

### 1996

58. Вечные уроки Достоевского (к 175 летию со дня рождения) // Башкортостан укытыусыһы. — 1996. — № 11. — С. 40—43.

### 1997

59. Средневековое мифотворчество // Фольклор народов России. — Вып. 22. — Уфа, 1997. — С. 65—74.

60. Пророчество // Достоевский. Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. — Челябинск, 1997. — С. 37.

61. Юмор // Там же. С. 59—60.

62. Болевой эффект // Там же. С. 73—74.

63. Вариативность замысла // Там же. С. 74—75.

64. Непристойность // Там же. С. 102.

65. Проблема читателя // Там же. С. 110.

66. Скрытый романский миф // Там же. С. 116

67. Аллюзия // Там же. С. 137.

68. Парафраза // Там же. С. 186—187.

69. Символизация реального // Там же. С. 215—216.

### 1998

70. Певец любви // Башкортостан укытыусыһы. — 1998. — № 11. — С. 36—39.

71. Фигура умолчания в русской литературе // Поэтика

---

русской и зарубежной литературы. Сб. статей. — Уфа, 1998. — С. 57—71.

### 1999

72. Распрявление человека // Бельские просторы. — 1999. — № 5. — С. 54—61.

73. Тургенев и Достоевский: вражда как сотрудничество // XX век. Литература. Стил. — Вып. IV. — Екатеринбург, 1999. — С. 25—34.

74. Юмор Пушкина // Материал научно-практической конференции «Пушкин и современность». — Уфа, 1999. — С. 8—14.

75. Специфика художественного мифотворчества Достоевского: сравнительно-исторический подход // *Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society. New Series.* — V. III. — Tübingen, 1999. — P. 87—98.

### 2000

76. Специфика художественного мифотворчества Ф.М.Достоевского // Литературный текст: проблемы и методы исследования. — Тверь, 2000. — С. 51—59.

### 2002

77. Семантика движения в романах Достоевского // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. — Вып. 18. — Воронеж, 2002. — С. 66—75.

### 2004

78. Направленность трансформации в романе «Игрок» // *Dostoevsky studies.* — 2004. — 8. — P. 130—139.

### 2005

79. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. — Уфа, 2005.

80. Сюжет «Ревизора» в историческом контексте // Бельские просторы. — 2005. — №3. — С. 110—117.

**2006**

81. Славянские легенды о зиждителях городов // Фольклор народов России: Межвузовский сборник. — Уфа: РИО БашГУ, 2006. — С. 3—11.

82. Сказочные талисманы невидимости // Бельские просторы. — 2006. — №1. — С. 111—120.

Полные тексты работ Р. Г. Назирова можно найти на странице  
<http://nevmenandr.net/scientia/>

*Н. Н. Подосокорский*

## **Голядкин в роли «русского Фоблаза» (Ф. М. Достоевский и Ж. Б. Луве де Кувре)**

В науке о Достоевском уже неоднократно обозначался литературный контекст «Двойника», во многих работах было показано влияние на эту повесть произведений Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя, А. Погорельского и др. Но роман Ж. Б. Луве де Кувре почему-то до сих пор не привлекал внимания исследователей «Двойника», хотя Голядкин неоднократно сравнивается в повести с Фоблазом. В доступной мне литературе не встретилось ни одной работы<sup>1</sup>, где была бы представлена попытка ответить на вопрос: почему герой Достоевского несколько раз именуется Фоблазом, и какой смысл вносит в повесть это именование? Ни в академическом полном собрании сочинений Достоевского<sup>2</sup>, ни в полном собрании сочинений (канонические тексты), издаваемом под редакцией профессора В. Н. Захарова<sup>3</sup>, ни в собрании сочинений Достоевского, изданном под редакцией Т. А. Касаткиной<sup>4</sup>, — в комментариях к «Двойнику», кроме кратких объяснений, что Фоблаз есть герой романа Луве де Кувре, фоблазовская тема никак не была затронута. В последнем авторитетном издании, имеющем обобщающий энциклопедический характер, — «Достоевский.: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / Сост. и науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. — СПб., 2008» — в большой статье, посвященной «Двойнику»<sup>5</sup>, роман Луве де Кувре о приключениях Фоблаза и вовсе не упоминается. Поэтому данная работа является попыткой обоснования важности фоблазовской темы в «Двойнике» Достоевского.

Герой гривуазного романа Луве де Кувре (Louve de Couvray. Les avechevalier de Faublas, 1790) шевалье де Фоблаз имеет славу одного из наиболее известных героев галантной литературы; даже его имя стало нарицательным еще в начале XIX в. «Сделав кавалера главным героем романа, — отмечала Л.

И. Вольперт, — Луве де Кувре последовал примеру Ричардсона (осознанность параллели подчеркнута нарочитой переключкой имен Ловлас — Фоблас), но при этом он ставил своей целью создать принципиально новый, “французский”, вариант Ловласа: “Я старался, чтобы никто не мог, без ущерба для правдоподобности, напечатать на заглавном листке этого романа ужасную ложь: “перевод с английского”»<sup>6</sup>. Другой параллелью было сравнение Фоблаза с Вальмоном, героем «Опасных связей» (1782) Ш. де Лакло. Собственно первое известное нам обращение Достоевского к образу Фоблаза отразилось в его переводе романа О. де Бальзака «Евгения Гранде», где госпожа де Грассен путает роман Луве де Кувре с «Опасными связями» Лакло<sup>7</sup>. Достойный своих старших литературных собратьев Фоблаз, в отличие от них, был человеком гораздо более ранимой и чувствительной натуры: он питал глубокое почтение к своему родителю, барону де Белькуру, и, в свойственной ему манере, благоговел перед своими возлюбленными — маркизу де Б., которая стала его учителем в науке любви, он в руссоистском духе именовал «маменькой». Литературную дань образу Фоблаза отдали А. де Мюссе, О. де Бальзак, И. А. Крылов, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, И. С. Тургенев, Н. Г. Чернышевский и др.

В русской литературе фоблазовская тема более всего известна по произведениям Пушкина, у которого, как показала в специальной работе Л. И. Вольперт, изоморфные имена Фобласа (Фоблаза) и Ловласа (Ловеласа) образуют устойчивую параллель, хотя каждое из них, разумеется, вносит в текст дополнительную специфику. В первом романе Достоевского «Бедные люди» Макарь Девушкин в отчаянии признается Вареньке, что жильцы, раскрыв их тайну, объявили его Ловеласом: «Я вошел к ним и уличил Ратазиева в вероломстве; сказал ему, что он предатель! А Ратазиев отвечал мне, что я сам предатель, что я конкеттами разными занимаюсь; говорит, — вы скрывались от нас, вы, дескать, Ловелас; и теперь все меня Ловеласом зовут, и имени другого нет у меня! Слышите ли, ангельчик мой, слышите ли, — они теперь всё знают, и обо всем, что ни есть у вас, обо всем знают!» (1; 79)<sup>8</sup>. Жилец Ратазиев сыграл в этом случае роль двойника Девушкина, высмеивающего его, как Ловеласа словоблудия, и

ротозея, который празднично засматривается на Вареньку. Однако сам Девушкин считает себя безвинно оскорбленным своим окружением и понимает лишь, что погиб, хотя подлинная причина его гибели — двойная жизнь, которую он ведет, — представляется ему причиной второстепенной.

В «Двойнике», написанном почти сразу же после романа «Бедные люди», Достоевский изобразил гибель другого титулярного советника — господина Голядкина, которого называют уже не Ловеласом, а Фоблазом. В первоначальном, журнальном варианте повести 1846 года Фоблазом трижды называет Голядкина-старшего его двойник и «смертельный враг» — господин Голядкин-младший. При существенной переработке Достоевским «Двойника» в 1860-е гг. сравнения главного героя с Фоблазом почти в точности, с небольшими изменениями, сохранились и в новой редакции повести, как важная художественная линия. В десятой главе «петербургской поэмы» повторяется мысль еще 1840-х гг.: «Это наш русский Фоблаз, господа; позвольте вам рекомендовать молодого Фоблаза, — запищал господин Голядкин-младший, с свойственною ему наглостью семени и выюня меж чиновниками и указывая им на оцепеневшего и вместе с тем иступленного настоящего господина Голядкина. “Поцелуемся, душка!” — продолжал он с нестерпимую фамильярностью, подвигаясь к предательски оскорбленному им человеку. Шуточка бесполезного господина Голядкина-младшего, кажется, нашла отголосок, где следовало, тем более что в ней заключался коварный намек на одно обстоятельство, по-видимому, уже гласное и известное всем» (1; 195-196).

Что это за намек становится ясно, если рассмотреть сюжет «Любовных походов шевалье де Фоблаза». На протяжении всего романа Фоблаз ведет двойную жизнь, постоянно переодеваясь в женские платья, чтобы беспрепятственно проникать к своим возлюбленным, меняет обличья, имена, места жительства и, конечно, самих возлюбленных. Это любовно-приключенческое произведение, вместе с тем, представляет собой просветительскую аллегорию психологических метаний человека, вызванных дисбалансом разума и чувства, заблуждениями сердца и ума. Главной страстью Фоблаза является Софи, которой

он периодически изменяет с другими дамами. Софи — это не только мудрость, но это и само воплощение любви: на первой странице она названа Венерой<sup>9</sup>, и герой восклицает о ней: «Ах, Софи, это любовь, любовь на всю жизнь!»<sup>10</sup>. Поначалу Софи заключена в монастыре вместе с сестрой Фоблаза Аделаидой, чье имя переводится с греческого как «неявный, незаметный, тайный, недостоверный» (именно с ней будут неоднократно путать Фоблаза в связи с различными раскрываемыми тайнами его походов). После ряда препятствий герой, наконец, проникает в монастырь, овладевает Софи, и вместе они совершают побег. Затем их узы освящаются таинством брака, после чего они надолго разлучаются друг с другом. Виной тому — прежние возлюбленные Фоблаза, не желающие оставить его наедине с выпавшим ему счастьем. Отец Софи увозит дочь от мужа и ставит условие, при котором они вновь смогут воссоединиться лишь после того, как уйдет из жизни самая могущественная и опасная из всех возлюбленных героя — маркиза де Б, открывшая выход в реальность любовным мечтаниям Фоблаза. В финале романа, когда маркиза де Б. гибнет, Софи возвращается к мужу, но застаёт его с другой возлюбленной — графиней де Линьоль, беременной от шевалье. Графиня также гибнет, не выдержав обстоятельств, а сам Фоблаз, который не может забыть своих любовниц, сходит с ума. Завершается роман словами из письма Фоблаза виконту де Вальбрёну: «Но нет, у меня остается Софи. Нет, не жалейте меня, лучше позавидуйте и только скажите, что люди пылкие и чувствительные, предоставленные в юности бурям страстей, никогда не находят полного счастья на земле»<sup>11</sup>.

Обращение Голядкина-младшего к Голядкину-старшему содержит очередное указание на раздвоение героя, которое опирается на литературный пример Фоблаза, сошедшего с ума от избытка страсти. В одиннадцатой главе двойник повторно называет Голядкина-старшего этим именем: «А, да, позабыл, извините. Знаю ваш вкус. Мы, сударь, лакомы до тоненьких немочек; мы, дескать, душа ты правдивая, Яков Петрович, лакомы с тобою до тоненьких, хотя, впрочем, и не лишенных еще приятности немочек; квартиры у них нанимаем, их нравственность соблазняем, за бир-суп да милых-суп<sup>12</sup> наше сердце им посвящаем да

разные подписки даем, — вот что мы делаем, Фоблаз ты такой, предатель ты этакой!» (1; 202).

Намек Голядкина-младшего вскрывает саму функцию его, как двойника, — служить зримым напоминанием о делах и мыслях героя. Обманутая немка-кухмистерша, на которой обещал жениться Голядкин и которую он обманул, является сниженным вариантом польской аристократки Софи, которой изменял Фоблас. Оба героя, в сущности, любили не самих женщин, а свои чувства к ним, и то, что они могли получить от своих явных или мнимых возлюбленных. В случае с Фоблазом это были плотские утехи, в случае с Голядкиным — материальное обеспечение и положение в свете. Однако если от немки Каролины Ивановны Голядкин ожидал лишь бесплатных сытных обедов, то от Клары Олсуфьевны, занимавшей более высокое социальное положение, герой хотел получить куда больше. Обед, данный в честь ее рождения, казался ему роскошным пиром «со всякими упитанными тельцами и чиновною табелью о рангах» (1; 128). Последнюю фразу, ввиду отсутствия авторского ударения в тексте, можно прочесть и по-другому: «со всякими упитанными тельцами и чиновною табелью о рангах»; — Достоевский любил употреблять в своих произведениях подобные каламбуры и словесные игры. Сам Голядкин признавался, «что иногда неблагонамеренность и зависть не щадят никакого лица, ища своей повседневной отвратительной пищи-с...» (1; 162). Такой пищей для его эротических фантазий, не находящих выхода, стала Клара Олсуфьевна, дочь статского советника Берендеева. В своем воображении Голядкин стал выстраивать своеобразный диалог с ее двойником в духе привычной линии любовно-приключенческих романов, где нашлось место и письму о помощи от возлюбленной, и подготовке ее увоза от отца для тайного венчания, и, наконец, размышлениям о грозящей ей опасности заключения в монастырь, хладные стены которого станут местом ее заключения и разлучат с неутешным возлюбленным. Причиной же всех ожидающих его и Клару Олсуфьевну злоключений являлось, по мысли Голядкина, следование «некоторым глупым романам» (1; 221) и, прежде всего, французским книжкам, «ибо французские книжки добру не научат. Там яд... яд тлетворный, сударыня вы моя!» — восклицал

в горячем бреде Голядкин.

Подобно герою «Двойника», сошедший с ума Фоблаз также не мог избавиться от навязчивых призраков своих бывших возлюбленных: «Все усилия науки, все усилия моего разума не могут прогнать жестокий и дорогой призрак, частое появление которого меня терзает и очаровывает.

О, маркиза де Б.! Неужели вы для того спасли меня от смерти и пошли за меня на могилу, чтобы беспрепятственно и постоянно следовать за вашим возлюбленным?

И еще. Когда молния рассекает тучи, а раскаты грома потрясают землю, я слышу зловещий бой часов, я слышу, как хладнокровный жестокий солдат говорит мне: “Она там”. Тогда охваченный неизъяснимым ужасом, обманутый безумной надеждой, я бегу к бушующим волнам. Я вижу, что посреди бурных струй бьется женщина, которую, увы, я не могу спасти, которую я не могу забыть... О, пожалейте меня!»<sup>13</sup>.

Прочтение «Двойника» сквозь призму «Любовных походов Фоблаза» позволяет выделить несколько сторон сближения: историко-политическую (тема пугачевского бунта и предреволюционные реалии Франции у Кувре и тема Наполеона, «предводителя русского восстания» (1; 434) у Достоевского, отмеченная в черновых набросках), моральную (скованность от слабоволия и развращенность сердца обоих героев), поэтическую (жанр приключений или походов героев, мотив переодевания, маскарада), аллегорическую и др. Луве де Кувре дал и другое название своему роману: «Картины жизни юного французского дворянина, вовлеченного накануне Великой революции в упоительную любовную интригу, где целомудрие поддается искушению, эротика ведет к наслаждению, а простодушие уступает авантюризму». Задача Достоевского — нарисовать совсем другие Картины, которые даже сложно назвать Картинами жизни — это скорее Картины подполья, в которых нет места ни жизни, ни упоительной интриге, ни целомудрию, ни наслаждению, ни простодушию. Назвав «Двойник» при позднейшей переработке поэмой, Достоевский, несомненно, хотел еще более подчеркнуть его связь с «Мертвыми душами» Гоголя. Голядкин — это и есть мертвая душа, в отличие, от героя Луве де Кувре, который есть

душа умирающая. Герой Луве испытывает наслаждение и не ведает стыда и страха, герой Достоевского, наоборот, ощущает лишь стыд и страх без наслаждения.

«Двойник» чужд просветительских идеалов и гедонистической легкости рококо. Трагедия «русского Фоблаза», в отличие от его прообраза — «французского Ловеласа», состоит не столько в дисбалансе разума и чувства, сколько в дефиците того и другого. Не случайно, что доктор Крестьян Иванович Рутеншпиц советовал герою изменить привычки и «не чуждаться жизни веселой» (1; 115). Достоевский сознательно обнажает (оголяет) духовную нищету Голядкина, замкнувшегося от окружающего мира в себе самом; показывает, что его роль Фоблаза — это обреченная на неудачу попытка укрыться в приукрашенных героико-любовных образах своего подполья не только от суровой действительности, но и от самой жизни.

### *Великий Новгород*

*Николай Николаевич Подосокорский — историк, литературовед, кандидат филологических наук. Автор 20 статей о творчестве Ф. М. Достоевского*

<sup>1</sup> О соотношении образов князя Валковского и его любовницы-графини с образами развращенных аристократов в романах Луве де Кувре, Шодерло де Лакло, маркиза де Сада см.: *Назирова Р. Г.* Трагедийное начало в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // *Филологические науки.* — 1965. — № 4. — С. 35—36.

<sup>2</sup> *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30 т. — Л.: Наука, 1972—1990.

<sup>3</sup> *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 15 т. Канонические тексты / Под ред. проф. В. Н. Захарова. — Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского государственного университета, 1995—2009 (издание продолжается).

<sup>4</sup> *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений в 9 т. / Подготовка текстов, составление, примечания, вступительные

статьи, комментарии Т. А. Касаткиной. — М.: Астрель, АСТ, 2003—2004.

<sup>5</sup> *Арсентьева Н. Н.* Двойник // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / Сост. и науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. — СПб.: Пушкинский Дом, 2008. — С. 55—64.

<sup>6</sup> *Вольперт Л. И.* Пушкинская Франция. — СПб.: Алетейя, 2007. — С. 114.

<sup>7</sup> *Достоевский Ф. М.* Евгения Гранде // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. Канонические тексты. Издание в авторской орфографии и пунктуации / Под ред. В. Н. Захарова. — Т. 1. — Петрозаводск, 1995. — С. 453.

<sup>8</sup> *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. — Л., 1972—1990. Здесь и далее произведения Достоевского цитируются по этому изданию. Том и страница указываются в скобках после цитаты.

<sup>9</sup> *Луве де Кувре Ж.-Б.* Любовные похождения шевалье де Фоблаза: роман. — Нов. изд., перепеч. с изд. 1903 г. — М.: Захаров, 2008. — С. 5.

<sup>10</sup> Там же. С. 6.

<sup>11</sup> Там же. С. 367.

<sup>12</sup> Пивной суп ... молочный суп (нем.)

<sup>13</sup> *Луве де Кувре Ж.-Б.* Указ. соч. С. 366—367.

---

**ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ**

*Р. Р. Вахитов*

**Структурализм умер.  
Да здравствует структурализм!  
О книге Натальи Автономовой  
«Открытая структура.  
Якобсон-Бахтин-Лотман-  
Гаспаров». — М., 2009.**

Новая книга известного российского исследователя структурализма философа и филолога Натальи Автономовой носит нарочито провокационное название. Очевидно, открытая структура есть противоречие в определении. Логика подсказывает, что структура как некая оформленность предполагает закрытость, наличие границы, отделяющей то, что внутри структуры от того, что вне ее. Так, замечает Автономова, и воспринимали и зачастую продолжают воспринимать структурализм большинство представителей гуманитарного знания — как апологию жестких рационалистичных статичных схем. Отсюда и признание закономерности постструктуралистской критики структуры, и провозглашение смерти структурализма, ведь практика показывает, что «живую жизнь» культуры не втиснуть в «прокрустово ложе» таких схем.

Однако Н. Автономова возражает против этой односторонней трактовки структуры. Ведь граница по определению соединяет два разных места, принадлежа одновременно и тому, и другому, это значит, структура столь же открыта, сколь и закрыта. Более того, еще Гегель замечал, что граница между точками только и делает возможным движение (ведь в противном случае мы получим лишь тело, каждое мгновение находящееся, то есть

покоящееся в определенной точке). Отсюда ясно, что открытая структура также и динамична. Этот вывод делает ненужной постструктуралистскую революцию (точнее, если пользоваться терминами упомянутого Гегеля, «снимает» ее, пока она не успела начаться). И значит, он автоматически делает несколько преждевременным заявление о смерти структурализма. Напротив, структурный подход, только обновленный, освобожденный от того схематизма и механистичности, который был привнесен в структурализм французскими мыслителями (Барт, Леви-Строс, Фуко, Альтюссер и др.), слишком увлекшимися полемикой с антропоцентристско-гуманистической традицией, может и должен, по мысли Н. Автономовой, стать новой парадигмой гуманитарных наук. Привлекательность структурализма как такой парадигмы Автономова обосновывает двумя тезисами. Во-первых, обновленный структурализм в отличие от постмодернизма сохраняет верность идеалу научности, который так необходим для многих гуманитарных наук, которые на сегодняшний день разъела ржа релятивизма. В сущности ведь, если естественные науки есть науки об объектах, которые ничего не значат, а просто существуют, то гуманитарные науки — это науки о знаковых системах (от истории до языка) и таким образом, если естественные науки изучают закономерности, то гуманитарные — структуры в специфическом смысле, который был раскрыт еще у Якобсона и Барта. И, во-вторых, научное исследование структуры открывает возможность для междисциплинарных исследований, о которых так много сегодня говорится, но которые так редко встречаются (конечно, если под ними иметь в виду не эклектику, а методологически отрефлексированное объединение усилий различных наук). Согласно Автономовой, если подойти к вопросу серьезно, то мы выйдем тут на проблематику перевода в наиболее общем, семиологическом смысле.

Эти два сюжета определили героев книги: Якобсон, Бахтин, Лотман, Гаспаров. Их, по мысли Автономовой, объединяет стремление сделать филологию, так сказать, более точной наукой, использование в той или иной мере структурального метода и, наконец, тяготение к философии. Конечно, фигура

Бахтина здесь стоит особняком, мы бы даже сказали, выглядит несколько двусмысленно. Особенно, если учесть его удаленность от структуралистских штудий и вообще от строгого рационализма, недаром же именно с линией Бахтина и связывают ту необязательность и субъективность в литературоведческих исследованиях, которую Автономова справедливо критикует. Она и сама приводит многочисленные высказывания М. Л. Гаспарова, который и упрекал Бахтина в релятивизме и иррационализме и даже отчасти соглашается с ним, но оправдывает присутствие Бахтина в этой четверке тем, что он должен выполнять роль «провокатора», предмета для критики и одновременно генератора новых «неудобных» тем. Вместе с тем нам представляется, что все же Бахтин в этом ряду — лишний, а вот фигура А. Ф. Лосева как раз хорошо бы вписалась в данную традицию. Лосев был сторонником точных методов в гуманитарном знании (чего стоит одно его исследований терминов у Платона), он в своей философии имени и мифа связал филологию и философию практически генетически, на уровне онтологии, правда, к структурализму Лосев относился с легкой долей отторжения, но ведь опять-таки это — французский, субъективистский и антиантропологический структурализм, который и сама Автономова упрекает в односторонности, противопоставляя ему структурализм славянский, «синхронически-диахронический» (Н. С. Трубецкой, Р. О. Якобсон).

Еще один легкий недостаток книги, на наш взгляд — слишком жесткое противопоставление структурализма и евразийства (вплоть до утверждения, что в годы разработки лингвистического структурализма Н. С. Трубецкой якобы не был евразийцем, что опровергается самими фактами, например, сотрудничеством позднего Трубецкого в пражских «Евразийских тетрадах»). Да и в самом его евразийстве явно проглядываются следы если не структурального метода, то «структуралистского мышления», причем везде — от анализа тюркской культуры до исследования произведения Афанасия Никитина.

Вместе с тем общий пафос книги Н. Автомоновой нам очень близок. Автор этих строк является участником семинара «Третье литературоведение», который видит свою задачу в

выработке новой парадигмы литературоведения, которая была бы альтернативой и позитивистскому обожествлению факта и постмодернистскому релятивизму. В этом плане использование структуральных методов, особенно, в обновленном виде, о чем и пишет Н. Автономова, вполне оправдано и сулит немалые перспективы.

*Уфа*

*Рустем Ринатович Вахитов – кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии и науки Башкирского государственного университета.*

---

Б. В. Орехов

## Arbor mundi. Выпуск 12 (М., 2006)

Несмотря на уже почтенную по нынешним постсоветским временам историю (почти такую же, как у ДКХ) и внушительную редколлегию, состоящую из светил первой величины, журнал «Arbor mundi» остался изданием сугубо элитарным, если не сказать эзотерическим. Неясна ни периодичность выхода журнала, ни содержание предыдущих номеров, ни кто сменит почившего Е. М. Мелетинского на посту главного редактора и будет ли журнал вообще выходить в будущем. Показательным образом у издания отсутствует своё представительство в Интернете, как будто это не печатный орган для публикации (то есть обнародования) научных трудов, а тщательно скрываемая священная книга тайного общества и информация о ней распространяется по секретным каналам среди узкого круга посвящённых. Неудача ждёт любого, кто захочет найти хоть какую-то информацию об «Arbor mundi» на сайте организации, которая, как будто несёт ответственность за его издание, — РГГУ. Герметичный дизайн обложки только изящно дополняет пирамиду загадочности для того, кому посчастливится подержать журнал в руках. Другого слова не подберёшь, именно «посчастливится», потому что провинциальные библиотеки его не выписывают (да и как они смогли бы его выписать, если журнал не зарегистрирован в каталоге «Роспечати»?), а попытать счастья в центральных можно не всегда. С соответствующими чувствами прикосновения к тайному знанию я приступил к чтению «Arbor mundi» №12. Почему именно №12? Только потому что именно этот номер почти случайно у меня оказался.

Как и положено элитарным артефактам, «Arbor mundi» не разочаровывает. Высокий уровень исследовательских трудов ещё раз подтверждает сложившуюся репутацию Института высших гуманитарных исследований РГГУ как научного центра, в названии

которого слово «высший» появилось неслучайно. За требующим изрядного интеллектуального напряжения при восприятии материалом И. А. Протопоповой «Метафизика Зазеркалья, или о двух материях у Плотина» в разделе «Статьи, исследования» следует стремительная статья Н. П. Мартыненко «Предпосылки возникновения концепции “инь—ян” в китайской культуре», блистательно связывающая базовый дальневосточный миф с климатическими условиями существования китайской цивилизации. Такие исследования не просто открывают до сих пор неизведанные закономерности в области человеческой культуры, но и внушают другим учёным (может быть, ложное) настроение гносеологического оптимизма. П. В. Резвых посвящает свои (по выражению автора) «размышления» сложной (потому что странной) категории «божественной иронии», предполагающей, как будто, что Бог находится с человечеством в постоянном сократическом диалоге, воспитывая человека через мировую историю.

Неоднозначным выглядит сделанное в конце статьи напоминание автора о том, что «ирония всегда таит в себе угрозу коррупции сознания. В эпоху постмодернизма, на все лады славящего иронию, такое напоминание было бы, пожалуй, не лишним» (с. 81). Дело тут даже не в том, таит ли в себе такую угрозу ирония, потому что речь ведётся о потенциальных вещах, и оценить вероятность реализации этих потенциалов очень трудно — достаточно вспомнить огромное количество блестящих примеров иронии (возвышающейся до самого творческого принципа), на сознание никак не повлиявших (Пушкин, Гейне и далее везде). Но чтобы меня после этих слов не записали в апологеты постмодерна, скажу, что главные мои сомнения относятся не к первой, а ко второй части суждения, вернее, к его коде. Думаю, что не буду одинок, предположив, что постмодерн как эпоха пришёл к своей исчерпанности. Влияние постмодернизма на культурологию остаётся ведущим (к этому располагает предельная неконкретность методов и неразработанность аппарата этой науки), однако если рассмотреть срез различных сфер современной интеллектуальной и художественной деятельности, всеохватность как главный критерий «стиля эпохи», пожалуй, может быть отклонён.

Раздел «Фольклор» состоит из статьи О. Б. Христофоровой «Интерпретации молчания: речевой этикет народов Севера в

заметках путешественников и по данным фольклора», подающей любопытнейший материал двух моделей восприятия одного явления — изнутри культуры и извне её. Выводы исследовательницы более-менее очевидны. Скажем, не станут откровением следующие слова: «Описанные черты речевого этикета коренных народов Ямальского Севера значительно отличаются от поведенческих стереотипов русских <...>. Эти различия нередко приводят ко взаимному непониманию и напряженности в межэтническом общении» (с. 98). Но вот иллюстрации к заявленной теме более чем примечательны. Чего стоит хотя бы следующая картина: «мачты радиостанции ненцы называли “мутера-пя” (“мудрые, умные деревья”), про них говорили “оттуда идет много слов”» (с. 94).

Особенное значение для бахтиноведческого журнала, разумеется, имеет статья Клода Гэнебе и Одиль Риду «“Битва карнавала и поста”» в переводе Ю. Пухлий (можно вспомнить, что в 1990-х годах обложку нескольких номеров ДКХ украшала именно эта картина Питера Брейгеля Старшего, пока выбор не был сделан в пользу нынешнего варианта с полиграфически более удобным П. Мондрианом). Несмотря на завлекательное название, французские авторы обходятся без упоминания Бахтина совершенно, да и вообще, даже не взглянув на имена авторов, очень по многим причинам становится понятно, что в этом тексте мы сталкиваемся с очень отличной исследовательской манерой — как в смысле предпринимаемых аналитических процедур, так и в смысле стилистики изложения.

Очень полезен в подобного рода журнале раздел «Переводы», наполнением которого в этом выпуске стала «Сага об Эрике». Смысл перевода иностранных текстов благороден — введение этих текстов в отечественный научный оборот, сообщение им большей доступности и так далее. Только вот вся эта польза решительным образом перечёркивается недоступностью журнала «Arbor mundi», о котором пришлось говорить в начале этой рецензии. То есть создаётся стойкое впечатление, что прочесть «Сагу об Эрике» в оригинале и прочесть её перевод в «Arbor mundi» могут довольно небольшие множества людей, причём множества эти большей частью пересекаются. Насколько это можно считать реальным введением текста в научный оборот, вопрос, как представляется, дискуссионный.

Дабы избежать рекурсивности, я собирался обойти вниманием раздел рецензий («Интервью, обзоры, рецензии»), но чистых примеров жанра рецензии в этом разделе как раз нет. Материал М. Ю. Реутина «От мистерии к карнавалу», посвящённый главным образом книге В. Ф. Колязина «От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья» (М., 2002), скорее представляет собой проблемную статью о методологии медиевистики, чем собственно рецензию. Здесь имя Бахтина упоминается дважды, причём один раз в очень характерном контексте, в котором подчёркивается, что отечественная культурологическая традиция (в изводе германистики) родилась именно из критики идей Бахтина А. Я. Гуревичем (с. 221).

Предшествующее статье Реутина интервью с А. М. Пятигорским демонстрирует ожидаемую в таком издании смелость и фундированность суждений. Интервьюируемый с виртуозной лёгкостью переходит от одних масштабных обобщений к другим, не теряя при этом уверенности, которая порой позволяет ему выказывать нечто подобное этому: «Я бы сказал, что Фукуяма — это уплощенный вторичный пересказ Гегеля. Причем, в общем, пересказ бездарный» (с. 211).

Финальный раздел «In memotiam» отзывается на печальные рамки в списке членов редколлегии и редакционного совета журнала, напоминая о том скорбном сезоне, когда один за другим ушли из жизни М. Л. Гаспаров, Е. М. Мелетинский и В. Н. Топоров.

Остаётся только пожалеть, что журнал «Arbor mundi» представляет собой такое герметичное издание, потому что заданная планка научного уровня, будь она стандартом для отечественной традиции, могла бы помочь оздоровлению мутноватого потока культурологических публикаций.

*Борис Валерьевич Орехов — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры зарубежной литературы и страноведения, старший преподаватель кафедры русского языка Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы*

---

**ХРОНИКА. ФАКТЫ. ИНФОРМАЦИЯ**

*Н. Л. Васильев*

**Оглядываясь назад...  
(XI и XII Международные  
бахтинские конференции)**

После приостановки издания журнала «Диалог. Карнавал. Хронотоп» (1992—2003), сыгравшего исключительную роль в консолидации усилий ученых разных стран в области изучения «биографии, теоретического наследия и эпохи (!) М. М. Бахтина» последовала пауза, которую отчасти заполняли разнообразные коллективные проекты как периодического, так и не периодического характера, претенциозные и не очень<sup>1</sup>.

Учитывая сложившуюся в ДКХ традицию обзоров интернациональных «бахтинских» мероприятий<sup>2</sup>, уместно вспомнить о состоявшихся в этом временном промежутке двух крупных международных конференциях — в Бразилии и Финляндии, предшествовавших последней по времени — в Канаде (см. отдельную статью).

**XI Международная Бахтинская  
конференция в Бразилии  
(г. Куритиба, 21 — 25 июля 2003 г.)**

На этот раз участников разговора о творчестве мыслителя, с именем которого связывается представление о «карнавальности» в искусстве, принимала родина самого знаменитого в мире карнавала...

Выбор очередной страны-организатора диктовался как культурологическими, так и тактическими соображениями.

Идеи Бахтина и круга его друзей, соавторов — В. Н. Волошинова, П. Н. Медведева, И. И. Канаева, Л. В. Пумпянского и др. — вслед за европейскими, североамериканскими и отдельными азиатскими странами (Япония, Китай, Вьетнам), постепенно овладевают умами представителей науки в других регионах мира. В Бразилии, как показала минувшая конференция, сложился едва ли не культ Бахтина. Этому способствуют, в частности, активные информационные, литературно-издательские и дружеские контакты южноамериканских философов, филологов, культурологов, психологов, педагогов с коллегами из других стран. Многие работы Бахтина и его друзей уже переведены на испанский и португальский языки. О бахтинском буме в Бразилии свидетельствуют и разнообразные труды, посвященные наследию ученого, изданные исследователями как самой Латинской Америки, так и переведенные ими с других языков.

Непосредственным организатором конференции стал Федеральный университет юго-восточного бразильского штата Парана, столицей которого является двухмиллионный город Куритиба, претендующий на неофициальное звание интеллектуального центра своей страны... Деятельностью оргкомитета конференции руководил профессор местного университета Карлос Альберто Фарако, чья энергия, пунктуальность и личностное обаяние немало способствовали успешному проведению ответственного и трудоемкого мероприятия.

В программе конференции были представлены доклады 184 ученых из 19 стран — Аргентины, Белоруссии, Бразилии, Великобритании, Канады, Колумбии, Мексики, Нидерландов, Перу, Польши, Пуэрто-Рико, России, Сербии, Словении, США, Финляндии, Франции, ЮАР, Японии. Преобладали, естественно, представители Латинской Америки, из других стран — США, Канады и особенно Великобритании, где создан Бахтинский научно-учебный центр, базирующийся в г. Шеффилде.

Рабочими языками конференции являлись португальский, испанский, английский и русский. В основном ее участники группировались на тех, кто владел одним из близкородственных латиноамериканских языков, и тех, кто говорил или

понимал по-английски. Соответствующим образом строилась и программа конференции. Синхронные переводы делались лишь во время пленарных выступлений.

Из России и постсоветского пространства в лице Белоруссии было заявлено в общей сложности 7 докладов. В реальности же в конференции участвовали двое — Н. А. Паньков (Москва) и автор этих строк, представлявший г. Саранск. Первый как главный редактор международного бахтинского журнала «Диалог. Карнавал. Хронотоп» получил грант на поездку со стороны организаторов конференции; второй — со стороны РГНФ.

Н. А. Паньков выступил на одном из пленарных заседаний с докладом «Терракотовые фигурки и проблема античного реализма: “Рабле” Михаила Бахтина в контексте русской науки конца XIX—начала XX веков», в котором попытался ответить на вопрос, в какой мере малая античная скульптура могла оказать воздействие на создателя теории гротескного реализма. Второй российский участник прочитал, также на русском языке (с вкраплениями португальского и английского), доклад по давно волнующей его теме «История вопроса об авторстве “спорных текстов” в российской бахтинистике (М. М. Бахтин и его соавторы)». Доклад планировался на русскоязычной секции, но по иронии судьбы его слушателями оказались лишь иностранные участники. Это не помешало живому обсуждению услышанного, причем главным образом на русском языке... Прозвучало также заочное выступление И. Л. Поповой (Москва), доклад которой («Философия карнавала Бахтина сквозь историю ее основных понятий») был прочитан Г. Тихановым (Великобритания).

Кажется, впервые за последние годы родина Бахтина и русский язык были представлены на подобных мероприятиях так скудно... Реноме «великого и могучего» в известной мере спасли иностранные участники, многие из которых в разной степени владели русским языком и использовали его при обсуждении выступлений российских коллег и в кулуарных беседах. Назовем их поименно: британцы Д. Шепперд, К. Брэндиш и Г. Тиханов; финны М. Ляхтеэнмяки и Т. Лайне, поляки Б. Жилко

и М. Броки, словенец М. Яворник, японец Т. Йокота-Мураками, бразильский переводчик Бахтина и Достоевского П. Безерра, мексиканка русского происхождения Т. Бубнова... К слову говоря, были и другие приятные сюрпризы на фоне гнетущей славянской «немоты», например появление на конференции аспирантки Куритибского университета И. Старостиной, спонтанный русский язык ее бразильских студентов, работавших в аппарате конференции, «архетипическая» русская речь профессора местного университета Г. Фрам, мама которой белоруска по происхождению.

Проблематика докладов остальных участников была достаточно пестрой. Бахтинские мотивы увязывались как с традиционными науками — филологией, литературоведением, лингвистикой, психологией, педагогикой, так и новыми, междисциплинарными — культурологией, семиотикой. К минимуму на этот раз были сведены доклады, затрагивающие биографические аспекты Бахтина и его окружения, характерные для российских конференций.

К сожалению, мой уровень владения английским, а тем более испанским и португальским языками, не позволил в полной мере оценить содержательные стороны прослушанных выступлений. Запомнилось, в частности, необычное сообщение одного из старожилов подобных мероприятий и их историографа — К. Томсона (Канада), сделанное им от имени еще двух его коллег (Э. Уолла и М. Гайдуковски-Ахмед): «Два десятилетия Бахтинских международных конференций». Оно стало в чем-то знаковым. Докладчик продемонстрировал в строгом хронологическом порядке видеоряд фотографий, изображавших те или иные эпизоды — в основном дружески-неофициальные — предшествующих Бахтинских конференций, а также издания их материалов. С интересом воспринимались лица знакомых людей в их более ранней «редакции», многие из которых присутствовали в этот момент в зале... Однако не оставляло впечатление, что «доклад» фактически подводит черту под серьезным восприятием самого мероприятия, пародирует многолетнюю официальность подобных форумов с помощью карнавального шествия полуозорных видео-хронотопов. (Надо

сказать, что незадолго до этого мне пришлось делиться с отдельными участниками конференции грустно-ироническими размышлениями о том, что пик романтического интереса к Бахтину прошел, накопилась некоторая усталость за те 20 лет, которые связывались с интенсивным обсуждением его идей и пора бы зрелым мужам от науки оставить это занятие на откуп более молодым исследователям, и может быть именно латиноамериканским...)

Также неожиданным и, не скрою, приятным для меня, как биографа В. Н. Волошинова, явлением стало повышенное внимание к трудам этого ученого, причем персонализированным именно его именем... В этой связи нужно упомянуть по крайней мере о трех докладах: «Волошинов — искренний гумбольдтианец?» (К.-А. Фарако), «О критике Волошиновым Соссюра» (М.Л. яхтеэмяки), «Круг Бахтина и конфигурация советских гуманитарных наук в 1920-х гг.: Волошинов, Медведев и ИЛЯЗВ» (Р. Вохан-Вильямс). Совпадение моих научных пристрастий с интересами бразильского лингвиста, причем координатора конференции, с которым я не был знаком до этого, показалось мне едва ли не мистическим... Теперь о Волошинове как о самодостаточном филологе стали писать, в частности, и в Латинской Америке.

Вообще в программе бразильской конференции масштабно обращали на себя внимание лингвистические доклады, чего ранее не наблюдалось: «Почему (бы) не металингвистика?» (Ж.-Т. Соуза), «Бахтин и Бенвенист (В.-Л. Пирес), «Бахтин, марризм и социоллингвистика культурной революции» (К. Брэндиш), «Некоторые проблемные аспекты коммуникативной (addressive) функции языка в диалогической перспективе» (А.-М. Олива), «Сакральное и обыденное: внимание к языку у Бахтина, Беньямина, Бубера и Витгенштейна» (К.Хиршкноп), «Феноменологии языка у Бахтина и Мерло-Понти» (Т. Херрик), «Бахтин и Соссюр — преодоление противостояния» (Б. Даллари) и др. Соответственно меньшей, чем раньше, выглядела доля выступлений, посвященных литературоведческим и философским аспектам бахтинских и парабахтинских трудов.

Назову темы некоторых других докладов, заявленных

на конференции, — чтобы дать представление о проблемном спектре внимания к наследию Бахтина и тенденциях бахтиноведения: «Бахтин против русских формалистов: контрасты и сравнения» (М. да П.-М. де Са), «Бахтинский персонализм и современная ортодоксальная теология личности» (М. Пирен), «Герменевтика и социология между Германией и Россией: импликации для понимания бахтинской теории культуры и романа» (Г. Тиханов), «Бахтин и американская антропология» (Т. Бубнова), «Об эстетике бахтинской рецепции: эволюция или неизменность?» (Э. Уолл), «Роль сатирической мениппеи в развитии романа» (Дж. Альказар), «Теория и практика диалога в понимании Михаила Бахтина» (М.-М. Фуртадо), «Проблема культуры и жизни в ранней философии Михаила Бахтина» (Б. Жилко), «Бахтин и Флобер: соблазн культурной истории» (Д. Шепперд), «Бахтинская теория диалогизма и проблематика идентичной политики» (Т. Йокота-Мураками), Самыми популярными терминами, фигурировавшими в выступлениях, являлись диалог и диалогизм...

Конференция была прекрасно организована — как в плане ее научной инфраструктуры, так и на бытовом уровне. Действия оргкомитета отличались деловитостью, четкостью и необыкновенной доброжелательностью по отношению к гостям. Очень выразительной и по-своему знаковой оказалась атрибутика, XI Международной Бахтинской конференции, в частности символика земного шара, на котором на разных языках было вписано имя русского ученого...

Участники конференции имели возможность ознакомиться с новыми работами о Бахтине и его идеях, их конкретной рецепции в тех или иных отраслях знания и т.д. На выставке научной литературы в помещении, где проходила конференция, были представлены сотни изданий на разных языках мира, прежде всего, конечно, португальском и испанском. Нам приходилось там видеть, в частности, перевод на португальский язык книги исследовательницы из США К.Эмерсон «Первое столетие Михаила Бахтина» (Принстон, 1998), монографию К. Брэндишта «Бахтинский круг: Философия, культура и политика» (Лондон, 2002), книгу К.-А. Фарако «Речь и диалог: лингвистика» (Лондон, 2002).

тические идеи круга Бахтина» (Куритиба, 2003), презентация которой состоялась в рамках программы конференции.

Конференция, несомненно, способствовала укреплению связей ученых-русистов разных стран, активизации внимания к России, ее прошлому и настоящему. Разговор о Бахтине нередко перерастал границы собственно бахтиноведения и касался творчества русских классиков, истории советской лингвистики, психологии и т. п.

Общим голосованием участников конференции было принято решение о проведении следующего подобного мероприятия в 2005 г. уже на европейском континенте — в Финляндии.

Программа XI Международной Бахтинской конференции была отражена на интернетовском сайте (<http://www.ufpr.br/bakhtin>), где размещались и тезисы заявленных выступлений ее участников, что давало возможность предварительного ознакомления с основными положениями докладчиков. В печатном виде материалы конференции были опубликованы лишь частично — в переводе на португальский язык<sup>3</sup>, однако организаторы тиражировали все сделанные сообщения (на языке оригинала) в современном электронном формате<sup>4</sup>.

## **XII Международная Бахтинская конференция (Финляндия, г. Ювяскюля, 18 — 22 июля 2005 г.)**

Незаметно пролетело два года после XI Международной Бахтинской конференции, состоявшейся в Бразилии. И вот новая встреча бахтиноведов всего мира, на этот раз в северном полушарии, недалеко от полярных снегов... Северный хронотоп нисколько не преуменьшил горячего пыла исследователей бахтинского творчества в поисках научных истин.

Конференция была организована Ювяскюльским университетом, в небольшом симпатичном городке срединной Финляндии, отличающимся красивыми ландшафтами, обилием озер, исключительной чистотой среды, неспешной академичностью и спортивной непринужденностью его обитателей. Непосредственным координатором конференции стал научный

сотрудник местного филологического факультета доктор филологии М. Ляхтеэнмяки; почетным председателем оргкомитета — ассоциированный член РАН профессор-литературовед Э. Пеуранен. Сразу же следует отметить, что, благодаря продуманной, значительной по объему подготовительной работе оргкомитета, конференция прошла в спокойной, деловой, теплой атмосфере, насыщенной как интеллектуальными, так и иными общечеловеческими ценностями бытия — от сауны на берегу тихого озера до банкета в ресторане с джазовыми импровизациями интернационального дуэта Э. Уолла (фортепьяно) и М. Ляхтеэнмяки (гитара).

В конференции приняли участие более 90 ученых, переводчиков, преподавателей из 20 стран — Бразилии, Великобритании, Германии, Израиля, Индии, Испании, Италии, Канады, Мексики, Нидерландов, Норвегии, Польши, России, Словении, США, Финляндии, Франции, Швейцарии, Швеции, Японии. Самые многочисленные делегации по традиции представили Великобритания и США, не уступали им на этот раз и российские участники. Среди зарубежных славистов было немало и наших соотечественников, по разным причинам работающих или обучающихся ныне за пределами России, что создавало весьма необычную, пеструю картину гомогенного интернационала...

Россию представляли 11 человек: В. М. Алпатов, С. Г. Бочаров, Н. Л. Васильев, И. А. Есаулов, В. Н. Захаров, В. Л. Махлин, Ю. П. Медведев, Д. А. Медведева, Н. И. Николаев, И. Л. Попова, Г. С. Прохоров.

Рабочими языками конференции являлись английский и русский, последним владели также многие участники из других стран, специализирующиеся в области славистики. Состоявшийся круглый стол, посвященный проблемам будущего бахтинистики как науки (руководитель К. Эмерсон; докладчики — В. Л. Махлин, Г. Тиханов, Д. Шепперд) велся, однако, исключительно на английском языке (без хотя бы краткого синхронного перевода или письменного ознакомления присутствующих с основными тезисами основных выступлений), несмотря на то, что все заявленные на нем ученые в той или иной мере владеют

русским языком. Это лишило возможности многих исследователей оценить веселое остроумие выступавших, вступить в дискуссию — и судьбы бахтиноведения решались главным образом в словесных баталиях иностранных участников...

Предварительная проблематика конференции была позиционирована организаторами так, чтобы максимально избежать балласта «околобахтинских» докладов, чем часто грешат подобные мероприятия, акцентировать эвристическую составляющую выступлений, концентрацию мыслительных усилий на собственно филологических, философских аспектах идей Бахтина, его окружения и других современников ученого. Помимо этого данная конференция отличалась и заметным лингвоцентризмом, вызванным научными интересами и межличностными связями ее главного координатора. Впрочем, подобная тенденция наметилась еще на бразильском форуме бахтиноведов, и, вероятно, носит закономерный характер, нуждающийся в анализе. В связи с этим всё больший вес в прозвучавших докладах обретало, наряду с концептом «бахтинский круг», имя В. Н. Волошинова как автора (или соавтора) книги «Марксизм и философия языка», лет 10 — 15 тому назад находившееся почти в полном забвении. Можно отметить и то, что данная конференция собрала почти всех грандов современной бахтинистики и одновременно много молодых исследователей.

Тон конференции был задан пленарным докладом С. Г. Бочарова «Бахтин как филолог: книга о Достоевском», в котором, в частности, отчетливо прозвучала мысль, что ученый, с чьим именем связывается столько достижений в области литературоведения, все-таки являлся по своей методологии прежде всего философом. Заметим, что участие в конференции столь авторитетного в мире бахтинистики человека, как С. Г. Бочаров, долгое время игнорировавшего подобные мероприятия, было воспринято сообществом его коллег с благодарностью и пониманием, как и экстравагантное заявление исследователя, что он «не принадлежит к числу бахтиноведов», а просто имел счастье быть причастным к судьбе М. М. Бахтина...

Интрига относительно того, кем именно являлся

М. М. Бахтин — филологом или философом (как будто нельзя одновременно выступать в двух этих ипостасях или расширять представление о филологии привнесением в нее философского начала), — поддерживалась в напряжении и другими докладчиками, что имело под собой, кроме прочего, прагматический подтекст: доказать или опровергнуть авторство приписываемых Бахтину «спорных текстов». Так, в докладе И. Л. Поповой «“Лексический карнавал” Франсуа Рабле: книга М. М. Бахтина в контексте научных идей», проводилась мысль, что создателем «Марксизма и философии языка» мог быть только человек, написавший позже 4-ю главу «Проблем поэтики Достоевского» («Слово у Достоевского») и книгу «Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», поскольку во всех данных трудах содержатся следы знакомства автора с работами школы К. Фосслера, в частности Л. Шпитцера. (Получается, таким образом, что в начале оригинальной литературоведческой методологии Бахтина было Слово и он до известной степени оставался даже в своих поздних работах лингвистом.) Услышав такую реплику, подтекст которой выявлял несовпадение взглядов бахтинской группы ИМЛИ, И. Л. Попова достойно ответила, что она против подобного спецификаторства в науке.

Большой интерес, хотя и небольшой аудитории, вызвал своей фактологической и методической новизной доклад В. Н. Захарова «Проблема жанра в “школе” Бахтина (Бахтин, Медведев, Волошинов)», посвященный анализу употребления терминов фабула, сюжет и жанр в трудах ученых бахтинского круга. По словам докладчика, неожиданно для него самого выяснилось, что в отличие, например, от П. Н. Медведева, Бахтин использовал данные термины не в строгом литературоведческом смысле, а скорее в образно-расширительном — и, следовательно, по своему метаязыку являлся больше философом, чем профессиональным филологом. Этим косвенно устанавливается приоритет П. Н. Медведева как основного поставщика литературоведческих идей в дружеском кругу, именуемом ныне бахтинским. (Известно, что Бахтин намного пережил своих друзей, продолжая расти как ученый, в отличие от своих умерших коллег, чье научное становление прервалось в 1930-х гг., но могло

быть не менее блестящим. Данное обстоятельство надо иметь в виду, когда мы невольно сравниваем масштаб личностей участников бахтинского кружка, некорректно соотнося разновременные величины, экстраполируя Бахтина 1960-х в 1920-е гг., а В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева, соответственно, в плоскость нынешнего времени.)

Позиционирование последних как достаточно самостоятельных фигур в научной жизни 1920-х гг. отчетливо ощущалось, например, в докладах Н. Л. Васильева («К текстологии книги В. Н. Волошинова “Марксизм и философия языка”»), В. М. Алпатова («Волошиновская книга в лингвистике XX столетия»), П. Серио («Субъект и социальная психология в книге Волошинова»), И. Агеевой («Полемика В. Н. Волошинова с Ф. де Соссюром в “Марксизме и философии языка”»). Автор этих строк, в частности, обратил внимание слушателей на новые доказательства причастности В. Н. Волошинова к созданию «Марксизма и философия языка», основанные на анализе нормативных требований советской академической науки второй пол. 1920-х. к подготовке аспирантов РАНИОН, а также проанализировал расхождения между первым и вторым изданием указанной книги.

Кульминацией конференции в ее четвертый день стал пленарный доклад Ю. П. Медведева. (с участием Д. А. Медведевой) «Круг Бахтина как мыслительный коллектив», явившийся для большинства присутствовавших участников событием бытия. Докладчик убедительно показал, насколько значительную роль сыграл П. Н. Медведев — самый опытный и авторитетный исследователь из членов бахтинского кружка — в становлении М. М. Бахтина как литературоведа и в его судьбе после ареста в 1928 г. (Напомним, что еще относительно недавно П. Н. Медведеву отводилась скромная роль «ученика» М. М. Бахтина.) Касаясь вопроса о «спорных текстах», выступавший подчеркнул, что причины приписывания рядом ученых авторства книги П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении» М. М. Бахтину, возможно, имеют под собой не только благородный научный подтекст, выявляющий диалогический фон в содружестве «бахтинского круга». Отвечая на невинно-про-

вокационный вопрос И. С. Ивановой (г. Лозанна, Швейцария) относительно конкретных обстоятельств этого, Ю. П. Медведев, отчасти вынужденно — в условиях этически непростой ситуации — познакомил аудиторию с документами, свидетельствующими, что гонорары за книгу «Формальный метод в литературоведении», неоднократно переиздававшуюся за рубежом, были получены не наследниками репрессированного в 1930-х гг. исследователя, его отца, а правопреемниками М. М. Бахтина, сумевшими в свое время убедить общественное мнение в том, что основные труды П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова принадлежат М. М. Бахтину, хотя последний, как известно, отказался подписать специальное заявление на этот счет<sup>5</sup>.

В числе пленарных докладов конференции прозвучали также выступления англичанина К. Брэндишта («Круг Бахтина и филологические исследования в ленинградских научных институтах: Взгляд из архивов»), русского американца В. Ляпунова («Бахтин и феноменология») и шведа П. Линелля («К диалогической лингвистике»).

В докладе Н.Перлиной, опубликовавшей не так давно в США биографию О. М. Фрейденберг, сообщалось об интересных типологических параллелях между методологией исследователя-античника и исследователя-медиевиста, носящими, по мнению докладчика, явно преемственный характер, подтверждаемый к тому же неопровержимым фактом своевременного знакомства М. М. Бахтина с диссертацией О. М. Фрейденберг<sup>6</sup>. Между тем по словам самого М. М. Бахтина, пересказанным В. Н. Турбиным, книга о Рабле могла увидеть свет — при благоприятных обстоятельствах — еще в 1933 г.<sup>7</sup>; следовательно, говорить о каком-то решающем влиянии идей автора «Поэтики сюжета и жанра» (1936) на карнавальную концепцию Бахтина, по меньшей мере, категорично. Иное дело, что до Бахтина могли доходить сведения о направленности исследования его современницы на рубеже 1920—1930-х гг.; но это уже область предположений.

Из других примечательных докладчиков и докладов отметим, в частности, выступления В. Л. Махлина («Переход от Иванова к Бахтину»), Н. И. Николаева («Происхождение

идеи Третьего возрождения и ее развитие в невеличской школе: М.М.Бахтин, Л. В. Пумпянский, М. И. Каган»), К. Хиршкопа («Бахтин, Соссюр и советская лингвистика: Что мы понимаем под «социологией языка?»»), П. Хичкока («Бахтин после теории»), К. Томсона («Психоанализ, демократия и диалогизм»), Э. Уолла («Бахтин и музыка»). Х. Сасаки («Бахтинистика в Японии за последние 15 лет»), К.-А. Фарако («Несколько философских ремарок насчет <интеллектуальной> технологии 20 века: Бахтин, Маркузе, Хайдеггер»), Т. Лайне («Назад к Бахтину 2»), И. А. Есаулова (««Место» автора в художественном целом произведения и позиция читателя»), М. Де Микиель («М. М. Бахтин: «Рубцы межей высказываний», или К философии перевода»), И. Ивановой («Институт живого слова и его роль в русской культуре 20-х годов»), В. Резник («Успех ниспровержения: Профессиональные стратегии культурной революции»).

Уже по этим штрихам можно судить о разновекторной направленности мыслительных усилий участников последнего по времени форума бахтиноведов. К сожалению, ни одного доклада на конференции не прозвучало о личности и трудах брата ученого — Н. М. Бахтина, новых биографических фактах из жизни семьи Бахтиных.

Изданная Программа конференции включала в себя и абстракты (тезисы) заявленных выступлений, хронологизацию конкретных докладов, что позволяло легко ориентироваться в выборе того, куда именно и когда стоит направиться в том или ином конкретном случае... Позже доклады, прозвучавшие в Ювяскюля, были представлены в полном объеме, по модели XI Бахтинской конференции, на специально выпущенном электронном диске<sup>8</sup>.

На минувшей конференции, по традиции во время заключительного банкета, решался вопрос о месте проведения следующего конгресса бахтиноведов. Некоторые из участников конференции приватно предлагали автору этих строк в качестве возможного варианта город, где М. М. Бахтин реализовал себя как вузовский педагог, заведующий кафедрой, подготовил к печати самые известные свои книги и где трудится немало исследователей биографии и творчества ученого (уверен, что

когда-нибудь Саранск должен решиться провести подобное мероприятие!). Эксплицитно фигурировали, однако, предложения встретиться через два года в Индии или Франции, но вопрос так и остался открытым. Может быть, сыграло свою роль роковое число XIII...

<sup>1</sup> См., например: Бахтинский сборник. — Вып. 5 / Отв. ред. и сост. В. Л. Махлин. — М., 2004; *The Bakhtin Circle: In the Master's Absence* / Ed. by C. Brandist, D. Shepherd, G. Tihanov. — Manchester; N.Y: Manchester University Press, 2004; Бахтинский вестник: Собр. соч. ученых: — В 5 т. Т. 1 / Гл. ред. В. Костин. — Орел, 2005; М. М. Бахтин в Саранске: Документы; Материалы; Исследования. Вып. II — III / Отв. ред. О.Е.Осовский. — Саранск, 2006.

<sup>2</sup> См., в частности: *Большакова А.* Бахтин в конце XX столетия (заметки о Седьмой бахтинской конференции) // ДКХ. — 1995. — № 3. — С. 134—137; *Бонецкая Н. К.* VII Бахтинская конференция // Там же. С. 138—139; *Здольников В. В.* Больше судьбы и выше века своего... (впечатления от Международной конференции в Москве) // Там же. С. 140—152; *Kennedy B.* “Our” Bakhtin versus “Your” Bakhtin: Is a Cold War Immanent? // Там же. С. 153—163 / *Кеннеди Б.* «Наш» Бахтин против «вашего» Бахтина: имманентна ли холодная война? (пер. с англ.) // Там же. С. 164—177; *Пешков И. В.* Один вопрос вокруг двух конференций // Там же. С. 178—187; *Юрченко Т. Г.* Заметки о Седьмой международной бахтинской конференции // Там же. С. 188 — 189; *Брэндиш К.* Впечатления о Восьмой Международной Бахтинской конференции // Там же. — 1997. — № 4. — С. 162—165; *Thomson C.* Crisis in Calgary // Там же. С. 166—173 / *Томсон К.* Кризис в Калгари // Там же. С. 174—182 (пер. с англ.); Берлинский коллаж (IX Международная Бахтинская конференция глазами ее участников [Н. А. Паньков, К. Брэндиш, Г. Тиханов] // Там же. 1999. — № 3. — С. 170—192; *Каримова З. З.* Богуслав Жилко и другие (X Международная Бахтинская конференция. Гданьск, 23—27 июля 2001 года) // Там же. 2001. — № 3. — С. 30—73; *Сасаки Х.* Заметки о

Гданьской конференции // Там же. С. 74 — 75; Тамарченко Н. Д. Всегда ли продуктивно «разноязычие»? // Там же. С. 76—80.

<sup>3</sup> Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin [20 эссе о Михаиле Бахтине]: Marilia Amorim, Rosse-Marye Bernardi, Paulo Bezerra, Beth Brait, Craig Brandist, Tatiana Bubnova, Tim Herrick, Ken Hirschkop, Peter Hitchcoc, Brian Kennedy, Mika Lähteenmäki, David Shepherd, Marlene Teixeira, Galin Tihanov, Clive Thomson, N. L. Vasilev, Anthony Wall / Ed. by Carlos Alberto Faraco, Cristovão Tezza, Gilberto de Castro. — Petropolis, RJ [Бразилия]: Vozes, 2006. — 318 с.

<sup>4</sup> Proceedings of the Eleventh International Bakhtin Conference: Curitiba, Parana (Brasil), July, 21 — 25, 2003 / Ed. Carlos Alberto Faraco and other. Universidade Federal do Parana, 2004. (компакт-диск)

<sup>5</sup> Сюрреалистическая абсурдность сложившейся ситуации проявляется, например, в том, что в Российской государственной (!) библиотеке нельзя найти книгу В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» (1929; 1930), поскольку ныне она зафиксирована там под фамилией М. М. Бахтина. О моральной ответственности за такого рода безответственные действия говорилось и в докладе Ю. П. Медведева.

<sup>6</sup> См., в частности: *Осовский О. Е.* М. М. Бахтин читает Ольгу Фрейденберг: о характере и смысле маргиналий на страницах «Поэтики сюжета и жанра» // М. М. Бахтин в Саранске: документы, материалы, исследования. — Саранск, 2002. — Вып. I. — С. 24—35.

<sup>7</sup> «Я спросил у Михаила Михайловича: — “А если бы... Если б книгу о Франсуа Рабле можно было издать тогда же, когда Вы написали ее... Сытин, что ли явился бы какой-нибудь и издал бы... Когда книга вышла бы в свет?” Он ответил, не задумываясь: — “В 1933 году...”» (*Турбин В. Н.* Эмиграция в МАССР // ДКХ. — 1997. — № 4. — С. 112—113).

<sup>8</sup> Proceedings of the XII International Bakhtin Conference (Juväskulä, Finland, 18—22 July, 2005) / Ed. by Mika Lähteenmäki, Hannele Dufva, Sirpa Leppänen and Piia Varis [Department of Languages University of Juväskylä, Finland 2006].

---

*Н. Л. Васильев*

## **XIII Международная Бахтинская конференция (г. Лондон, Канада, 28 июля — 1 августа 2008 г.)**

XIII Международная Бахтинская конференция была посвящена на этот раз творчеству «бахтинского круга», его влиянию на гуманитарную мысль по линии концепций диалогизма, полифонии, карнавализации, в русле диалогической педагогики, в плане преемственности научных традиций и их переосмысления в условиях современности.

Подобные мероприятия, ставшие традиционными, проводятся с 1983 г., кочуя по разным континентам и странам (Канада, Италия, Израиль, Великобритания, Мексика, Россия, Германия, Польша, Бразилия, Финляндия), что свидетельствует о закономерном и устойчивом интересе научного сообщества к биографии и трудам группы молодых российских ученых 1920—1930-х гг., работам М. М. Бахтина 1940—1960-х гг., диалогу русской и западноевропейской науки, культурному фону, который подпитывал идеи «бахтинского круга».

Последняя конференция собрала более 100 участников из 23 стран (Россия, Великобритания, Канада, США, Бразилия, Мексика, Индия, Япония, Малайзия, Сингапур, Израиль, Польша, Германия, Финляндия, Норвегия, Италия, Словения, Франция, Румыния, Голландия, Греция, Испания, Киргизия). Проходила она в канадском городе Лондоне, расположенном на юге страны, недалеко от границы с США и знаменитого Ниагарского водопада. Это один из научных центров современной Канады, представляющий собой маленькую «модель» Англии (под формальным протекторатом которой находится Канада), не только со своим «столичным» имиджем, но и со своей Темзой,

знаменитыми улицами «Оксфорд» и «Пикадилли» в центре города, символами Биг-Бена и Тауэра в замечательном парковом кампусе местного университета, выстроенном в «викторианском» стиле...

Организатором конференции являлся профессор К. Томсон. Вместе с коллегами по Университету Западного Онтарио ему удалось создать атмосферу по-настоящему делового обсуждения серьезных исследовательских проблем и одновременно — непринужденного общения участников научного форума в перерывах между докладами и с помощью приуроченных к конференции разноплановых культурных мероприятий.

Российская делегация была представлена лишь несколькими участниками — из Москвы (В. М. Алпатов — «Бахтинская концепция языковой стратификации», В. В. Феценко — «Авангард как идеологическое творчество (по стопам авторов «бахтинского круга)», Петербурга (см. далее), Н. Новгорода (Д. В. Боснак — «Бахтинская философия поступка и художественная антропология Ф. Соллогуба (роман “Мелкий бес”))» и Саранска (автор этих строк), хотя в программе конференции были заявлены доклады и ученых других городов нашей страны.

На одном из пленарных заседаний в переводе с русского на английский (Д. Шеппард) прозвучал доклад Ю. П. Медведева и Д. А. Медведевой «Полифония Круга», посвященный наследию бахтинского кружка, в частности творчеству П. Н. Медведева, вызвавший особый интерес аудитории, вследствие деликатных моментов авторства «спорных текстов», печатавшихся некоторое время тому назад необоснованно под именем М. М. Бахтина...

В проблемном отношении конференция отличалась меньшим вниманием к биографическим и творческим аспектам «бахтинского круга» (указанная тенденция все заметнее прослеживается по мере постепенного заполнения «белых пятен» такого рода) и большим уклоном в сторону теоретической и практической приложимости научных идей М. М. Бахтина, П. Н. Медведева, В. Н. Волошинова, их соотнесенности с концепциями других ученых XX в.

Из постоянных участников подобных мероприятий

присутствовали, в частности, К. Брэндиш (Великобритания) — «Bakhtin's historical turn and its societal antecedents», Т. Бубнова (Мексика) — «Goethe between Bakhtin and Benjamin» (доклад был сделан на русском языке), Б. Жилко (Польша) — «Онтология, эстетика и поэтика в бахтинской концепции литературного произведения», Б. Кеннеди (США) — «Panel: Bakhtin, carnival violence, and war», М. Ляхтеенмяки (Финляндия) — «Geteroglossia as a defining feature of linguistic communities: possibilities of a dialogical approach in conceptualising multilingualism», Г. Тиханов (Великобритания) — «Mikhail Bakhtin's discovery and the lessons it holds for us», Э. Уолл (Канада) — «Eavesdropping on painting», К. Хиршкоп (Великобритания — Канада) — «Bakhtin against the darwinists, the pragmatists, the cognitivists...», П. Хичкок (США) — «Novelization and serialization, or, forms of time in politics», К. Эмерсон (США) — «Creative ways of not liking Bakhtin and what bakhtinians might learn from them (Lydia Ginzburg and Mikhail Gasparov)», М. Яворник (Словения) — «Synergetics in the midst of excessive dialoguing». Тематика их выступлений вполне отражает мозаичную полифонию «бахтиноведческого» форума. На закрытии конференции ее организаторы и участники приняли решение направить приветственные адреса отсутствовавшим на ней по разным причинам коллегам В. Л. Махлину и Н. А. Панькову, много сделавшим для объединения ученых разных стран, работающих в рамках данного научного направления.

Материалы конференции (программа, тезисы, отдельные доклады) были представлены на сайте Университета Западного Онтарио для удобства ее участников и подготовки полноценной дискуссии по проблематике состоявшегося научного форума. Во время конференции была организована выставка-продажа новых книг, сборников статей, специализированных номеров журналов (на разных языках), посвященных идеям «бахтинского круга» и их актуальности в современной науке. Интерес к истории русской филологии подтверждается и новыми переводами трудов М. М. Бахтина, П. Н. Медведева, В. Н. Волошинова на французский, итальянский, финский,

португальский, японский, иврит и другие языки.

Рабочими языками конференции являлись английский, русский и французский. В основном использовался первый (причем и некоторыми российскими участниками), зато к русскому языку прибегали в своих докладах отдельные представители Польши, Мексики, Израиля. Во время пленарных дискуссий осуществлялся синхронный перевод.

Автор этих строк был единственным российским участником, выступившим с докладом на русском языке («Лингвистическое содержание книги П. Н. Медведева “Формальный метод в литературоведении” в контексте коллективного творчества “бахтинского круга”»), который тем не менее собрал большую аудиторию, поскольку многие западные ученые в разной степени владеют им, занимаясь историей русской филологии, переводами с русского языка, прибегая к нему как к одному из мировых языков общения.

XIII Международная Бахтинская конференция позволила ее участникам обменяться наблюдениями по различным аспектам обсуждаемой проблематики и способствовала закреплению профессиональных связей ученых разных стран, занимающихся русистикой, вопросами диалогии, педагогики, искусствознания, прагматики общения.

Материалы конференции готовятся к опубликованию. Следующее мероприятие такого рода намечено провести в 2010 г. в Болонье (Италия).

*П. С. Глушаков*

## «М. М. Бахтин: 110», или Опыт рижского бахтиноведения

В феврале 2005 года Отделением славистики Латвийского университета была проведена конференция, посвящённая 110-летию со дня рождения М. М. Бахтина. Материалы конференции спустя год были опубликованы в Записках Латвийского университета<sup>1</sup>.

Так уж получается с юбилейными научными встречами, что они неминуемо мобилизуют исследовательскую активность, но сами по себе в то же время являются любопытным фактом так сказать научной рецепции, определённым срезом, говорящим не только об объекте конференции, но и готовности сказать нечто новое, своё, подвести предварительные итоги, наметить перспективы и т.п. Рижская конференция не претендовала на «прорывные» концепции или архивные открытия, она, скорее, была посвящена не букве, но духу бахтинского наследия.

Приближение к Бахтину сквозь «магический кристалл» своей темы — вот, как представляется, основной пафос прошедшей конференции. Потому достаточно широкий диапазон эпох и имён не был здесь «собранием пёстрых глав». Так, рижская исследовательница Н. В. Кононова остановилась на вопросе о диалогических отношениях в лирике Давида Самойлова. В этой работе дан анализ рефлексирующего героя, способного видеть себя со стороны, как «другого», были рассмотрены также многочисленные случаи обращения поэта к адресованным формам высказывания, в которых также обнаруживается диалогическая природа художественного мышления Давида Самойлова, как и постановка в его лирике проблемы собеседника, читателя. В лирику Давида Самойлова входит не только «я» как «другой», но и реальный «другой», по отношению, к которому субъект речи занимает диалогическую позицию, наделяя его статусом

«я», а себя, воспринимая как «другого». Примечательно, что диалогичность понимается Н. В. Кононовой не сугубо «теоретически», но становится (применительно к анализу лирики Самойлова) экзистенциальной категорией, вторгающейся в жизнь самого поэта. Неслучайно (заметим, что подобные, казалось бы даже «бытовые» эпизоды будут появляться в целом ряде рассматриваемых работ) в этой связи упоминание о трагической кончине Самойлова, случившейся едва ли не подмостках театра, во время живого диалога со зрителем...

Среди докладов, выводящих разговор в поле «текст-действительность», следует выделить содержательное выступление А. И. Станкевич (Даугавпилский университет) «Два Петровича: карнавальные мотивы в прозе В. Маканина» и С. Н. Доценко (Таллиннский университет) «Мотив «прозрения» в мемуарной книге А. Ремизова «Подстриженными глазами».

Рижские учёные (Д. Р. Невская, Н. И. Шром, Т. Е. Барышникова, Т. В. Тополевская и другие) посвятили свои доклады вопросам пространственно-временного строения текстов, «создающего и созданного» в нарративной структуре, а также «диалогу» с Бахтиным в новейшей русской прозе.

Интересные и несколько неожиданные параллели провела в своей работе «Поклонение золотому тельцу: одесский роман немецкого писателя Р. Штратца и немцы в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова» А. Энгель-Брауншмидт (Германия), утверждавшая, что смысловой контекст знаменитой дилогии И. Ильфа и Е. Петрова станет более проясненным, если его сопоставить с рядом «одесских» текстов. В этой связи интерес представляет «одесский роман» немецкого писателя Рудольфа Штратца (1864—1936) как произведение, обуславливающее иной, иноязычный литературный фон «Двенадцати стульев» и «Золотого тельца». Фиксируемая переключка «немецкого» и «русского» текстов возможна в плане представлений М. М. Бахтина о «чужом слове».

Белорусский литературовед А. И. Федута размышлял об истории литературы в связи с «большим диалогом» М. Бахтина. Л. В. Спроге (Латвийский университет) коснулась темы вербализации портрета в русском символизме и акмеизме, а

С. Н. Дауговиш сосредоточился на «классической» бахтинской проблеме «жанровой памяти» Достоевского.

Жанру — категориальному для Бахтина понятию — посвятил своё обширное исследование ведущий латвийский литературовед Ф. П. Фёдоров. В лаконично названной работе — «Бахтин и теория романа» — он, в частности пишет: «Роман, как известно, был магистральной научной проблемой Бахтина. <...> О романе написаны тьмы и тьмы сочинений, но главное слово о романе сказал Бахтин; более того, Бахтин создал философию романа, безупречную по целостности и убедительности. <...> Но возникает вопрос, почему Бахтин, прервав изучение романа в разных его модификациях, обращается к Рабле, к «Гаргантюа и Пантагрюэль», роману во многих отношениях единственному, и посему первоначальное название его монографии и его диссертации (а это один и тот же на 1946 год текст) было «Рабле в истории реализма». Совершенно очевидно, что реализм у Бахтина — это не реализм как тип культуры XIX века. Реализм у Бахтина — это текст, ориентированный на реальность, в противоположность текстам, ориентированным на идеологию. На первый взгляд это выглядит парадоксом, но Бахтин, обратившись к Рабле, из сферы исторического уходит в сферу внеисторизма; Рабле понадобился как идеальная модель для провозглашения окончательных, абсолютных постулатов. Это, во-первых, а во-вторых, Бахтин, не покидая сферы литературоведения, уходит в сферу историософии. <...> Все, что написано и сказано Бахтиным, несмотря на определенную фрагментарность, которая, хотя и продиктована трагическими обстоятельствами жизни, является своего рода замыслом, представляет собой единый и совершенно законченный текст, историософский по своему семантическому ядру. И смысл этого ядра — утверждение незавершенности и незавершаемости всего сущего. Бахтинский терминологический арсенал — это разнонаименования (или: разноуровневые наименования) незавершаемости: реализм, мениппея, роман, хронотоп, гротеск, диалог, полифония, слово, карнавализация — это все, что в основе своей имеет историзм и амбивалентность, и это все, что относится к художественной сфере, но это все относится к

карнавалу, как истинной, родовой, «первичной» форме жизни, демонстрирующей человека и человечество в их первосущностном проявлении, и именно потому карнавал есть празднество — празднество первичности и незавершенности, точнее: первичной незавершенности. <...> Итак, Бахтин всеми своими сочинениями создает мощное, охватившее всю европейскую историю смеховое карнавальное пространство, пространство, суть которого заключена в единстве полярностей, определенном историзмом и амбивалентностью, в его «нетвердости», «неготовности», в его постоянной изменчивости и постоянной метаморфозе. И это карнавальное пространство альтернативно «окостеневшему» официально-государственному пространству, включая современное ему тоталитарное мироустройство единомыслия. И это карнавальное пространство порождает культуру, прежде всего литературу, в которой начальной стадией является мениппея и, которую в современности представляет роман, и которая в целом может быть названа «реализмом». И человек этого мира и этой культуры — «становящийся», не «готовый» человек. Пафос историософии Бахтина — антимонологический, антимифологический пафос. <...> Но весь парадокс бахтинского учения о тотальной карнавализации заключается в том, что, исповедуя ее как жизнь, не сводимую к монологу, к мифу, антимонологическую, антимифологическую по своему существу, Бахтин создает не что иное, как мифологию карнавала и мифологию карнавализации. Тождественность бахтинских терминов в этом плане означает одно: поглощение карнавальной формулой всех разнородных явлений бытия и культуры. Строя мифологию карнавальной жизни и карнавальной культуры, Бахтин, как и любой мифолог, пересекает границы науки и вступает в пространство историософии».

В финале рижских бахтинских штудий прозвучал доклад историка философии Е. Целмы «Идеи М. Бахтина в контексте современного гуманитарного знания». Здесь подведены итоги, намечены основные тенденции и «магистральные» (равно как и тупиковые) сюжеты и линии: «В конце 20-го — начале 21-го века наблюдается усиление интереса к М. Бахтину. Можно выделить некоторые общие тенденции:

1. Анализ идет в русле теории литературы (Рабле, Достоевский) и философии языка. При этом преобладает цитирование для доказательства идей исследователя.

2. Очевидны попытки модернизации теории М. Бахтина, которая связывается с идеями глобализации, постмодернизма и т. п. Думаю, что одной из причин этого является отсутствие переводов одной из основных философских работ М. Бахтина «К философии поступка». Но главное, наверное, все же связано с тем, что, хотя идея диалога в западной философии зазвучала в начале 20-го века в работах М. Бубера, Ортеги-и-Гасета, Ф. Розенцвейга, а позднее в работах П. Рикёра, Э. Левинаса и др., монологизм продолжает господствовать и в западной культуре».

В конце выступления Е. Целмы констатирован весьма прискорбный факт «зияющего» интереса к наследию М. М. Бахтина в Латвии: «К сожалению, в Латвии совсем не чувствуется интерес к творчеству Бахтина. Ни одна его работа не переведена полностью на латышский язык. Может быть, конференция в Латвийском университете станет началом диалога с М. Бахтиным?». Этот риторический вопрос явился, думается, «диалогическим действием»: разговор о Бахтине стал диалогом с Бахтиным, преодолев «герметичность» пространства и времени.

*Рига*

<sup>1</sup> Latvijas Universitātes raksti. Rīga, 2006, том 705. Доступно: <http://www.lu.lv/apgads/raksti/705.html>

Dialogue. Carnival. Chronotope, a journal for students, followers and opponents of Mikhail Bakhtin, has been published in Vitebsk since 1992.

Dialogue. Carnival. Chronotope publishes, in Russian and English:

- archive materials, memoirs, biographical research and works of art concerning the life of Bakhtin and his circle;

- readings, interpretations and elaborations of Bakhtin's theories;

- research drawing on or oriented towards Bakhtin's ideas and methodology;

- critical reevaluations of or polemics with the theories of Bakhtin and his circle;

- work dealing with the scholarly context of Bakhtinian ideas and promoting study of their historical context;

- work dealing with major issues in the humanities of interest to our readers;

- surveys and reviews of scholarly publications, reports of conferences, symposia, dissertation defences and other cultural events falling within the scope of the journal.

Contributions may be sent by e-mail below:

**E-mail:** [nevmenandr@gmail.com](mailto:nevmenandr@gmail.com)

*При оформлении обложки использована  
«Композиция» Пита Мондриана*

**«ДИАЛОГ. КАРНАВАЛ. ХРОНОТОП», 2009, №2 (42)**

**НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ**

Подписано в печать 24.11.09.

Формат 60x90  $\frac{1}{16}$

Бум. офсетная.

Тираж 300 экз.

Отпечатано в  
печатном салоне «Идель Пресс»,  
г. Уфа, Коммунистическая, 45/3  
тел.: (347) 292 11 62,  
[www.iSMYK.ru](http://www.iSMYK.ru)  
заказ №