

Chronotope and Environs  
Хронотоп и окрестности

Festschrift for Nikolay Pan'kov  
Юбилейный сборник  
в честь Николая Панькова

под ред. Б. В. Орехова

Уфа  
Вагант  
2011

УДК 80  
ББК 83.0

X94 Хронотоп и окрестности: Юбилейный сборник в честь Николая Панькова = Chronotope and Environs: Festschrift for Nikolay Pan'kov / под ред. Б. В. Орехова. — Уфа: Вагант, 2011. — 388 с.

Книга подготовлена к юбилею Николая Алексеевича Панькова и содержит статьи, тематически близкие его интересам. Большую часть этого издания составили работы отечественных и зарубежных исследователей, так или иначе касающиеся научного наследия и биографии М. М. Бахтина, которому Н. А. Паньков посвятил основанный им в 1992 году научный журнал.

**УДК 80**  
**ББК 83.0**

© Коллектив авторов, 2011  
© Б. В. Орехов, составление, редактирование

ISBN 978-5-9635-0312-6

# Предисловие

Может быть, читателю оно покажется несколько странным и высканнным, но можно уверить, что его никак не искали, а что сами собою случились такие обстоятельства, что никак нельзя было дать другого имени, и это произошло именно вот как.

Н. В. Гоголь «Шинель»

Название этой книги таково, что редактор, его санкционировавший, вынужден объясниться.

Весь этот том — подношение к юбилею замечательного литературоведа Николая Алексеевича Панькова, который известен прежде всего как основатель и бессменный редактор «бахтинского» журнала «Диалог. Карнавал. Хронотоп». Неизбежный Бахтин явился здесь последним термином из этого категориального триумvirата и основным предметом большинства вошедших в книгу статей.

Но простого взгляда на помещённый в конце тома перечень публикаций Николая Алексеевича достаточно, чтобы понять, что Бахтиным мы ограничиться не могли. Долгое время преподававший зарубежную литературу в Витебском пединституте, посвятивший ряд трудов прерафаэлитам и В. С. Высоцкому, Н. А. Паньков шире бахтинской темы, сколь бы широка она ни была. Вровень широким мы были обязаны сделать и тематический спектр этой книги.

Эту широту воплощает заложенный в заглавии парадокс: хронотоп, категория, описывающая и уже вбирающая в себя пространство как таковое, мысленно оказывается окружён другими — окрестными — пространствами, создающими в сумме то ли идейную перспективу, то ли семантическую многомерность.

Когда мы обсуждали это заглавие с сыном Николая Алексеевича Дмитрием, выяснилось удивительное обстоятельство, которое уверило нас в правильности выбранного варианта. Оказалось, что несколько лет назад Н. А. Паньков всерьёз обдумывал идею монографии, которая должна была называться «Бахтин и окрестности». Ассоциация с известной книгой А. Генниса «Довлатов и окрестности» в данном случае произвольное, но приятное дополнение.

Мы рады с почтением и благодарностью преподнести эту книгу Николаю Алексеевичу, желая ему стойкости и бодрости духа, того духа, который в своё время собрал вместе столь многих и столь разных.

# Tabula gratulatoria

П. Безерра

К. Брандист

Р. С. Кассотти

В. Ляпунов

Б. В. Орехов

Ф. Пеллицци

Н. Перлина

С. Петрилли

А. Понцио

Х. Сааки

Н. Д. Тамарченко

Г. Тиханов

П. Н. Толстогузов

# Шут, очки в сторону!

Д. Н. ПАНЬКОВ

Мои первые осознанные воспоминания об отце начинаются так. До трех лет я воспитывался бабушкой и дедушкой, родители обустроивались отдельно и привезли меня к себе не сразу. И вот я помню тот день, когда мы наконец приехали — собрались гости, вокруг приятная суэта. Наконец я вижу обоих родителей, которых я до этого момента видел, можно сказать, урывками. И вдруг мой взгляд остановился на гитаре с красивыми узорами, которые напомнили мне муравьев в меде. «Да, это гитара», — подхватил мой взгляд кто-то из взрослых. — «Твой папа на ней играет». Вот как — мой папа еще и на гитаре играет. Я толком и не понимал, что значит играть на гитаре, но подспудно не сомневался, что это что-то очень хорошее.

А еще, тоже как одно из первых осознанных открытий — папа что-то сказал, а все засмеялись. «Папа шутит», — пояснили мне. Таким образом, понятие шутки пришло ко мне именно через отца — и еще долгое время при слове «шутка» я представлял себе именно его улыбающееся лицо. Отец всегда очень много шутил, в хорошем настроении обыгрывая практически любую фразу, которую слышал. Эту шуточную мистерию хорошо иллюстрирует каламбур «Шут, очки в сторону!» — так отец переделал фразу «шуточки в сторону», которую часто произносила одна из наших знакомых.

Отцовские каламбуры всегда были эффектными — как мы знаем, в названиях своих работ он также часто к ним прибегает, — и время от времени выходили за пределы семьи в виде, например, идей для факультетских праздников. Однажды в канун Нового года отец сделал представление с моими игрушечными собаками, которые пели: «Мы же — лаем счастья вам...»

При этом отец всегда любил и абсурдные шутки, что вызывало во мне не меньший, а то и больший восторг, чем каламбуры, которые можно свести к конкретному смыслу. Хармса мы открывали для себя всей семьей — я читал его родителям вслух, потому что он стал для меня таким же радостным откровением, как и для них. Мне очень нравится печальное двустишие, которое однажды изрек отец по впечатлениям от обеда в столовой, в которой, по нашему с мамой впечатлению, котлеты были несвежие: «Сегодня я умру, отравленный котлетой и раненный стрелой в стреноженный живот...».

Отец зачитывал нам с матерью любимые смешные моменты из «Золото-го теленка» и «Бравого солдата Швейка». Про пьяного фельдкурата все было довольно понятно, а вот про Паниковского я, будучи еще очень мал, понимал не все — например, мне было неизвестно, что такое конвенция, которую нарушил Паниковский. Но, тем не менее, это было невероятно смешно — а все дело в том, что читал отец прекрасно. Впрочем, его артистическое дарование и так было всем очевидно, потому что он активно участвовал в культурной жизни факультета и института, постоянно выступая на мероприятиях с различными бардовскими песнями и классическими ариями. У отца красивый, академический бас, обладающий всеми необходимыми ха-

рактическими для очень достойного исполнения классических произведений. Во время учебы в Томском университете он пел в тамошней хоровой капелле, в Витебске он пел в хоре местного дворца культуры. Однажды я даже ездил с ними в гастрольную поездку в Псков — это было очень весело.

У нас в семье была главная любимая ария — ария донна Базилио о клевете из «Севильского цирюльника». Отец ее особенно любит, поэтому я слышал ее много раз с малых лет. Впоследствии, уже будучи учеником музыкальной школы, я подобрал арию на пианино, и отец пел ее под мой аккомпанемент.

Отец всегда принимал участие в жизни моих игрушек — или пытался принимать участие, а я очень этому возмущался. А как не возмущаться, если у меня концерт собак и пингвина, и в самый его разгар одного из исполнителей поднимают за уши и летают по комнате. Главную собаку в моем игрушечном мире звали Булька Артемонова (потому что она дочь легендарного Пуделя Артемона). Отец увековечил ее в таком экспромте:

А вы не знаете, кто звонит по телефону вам?  
Кто это такая злая?  
Это вас тревожит Булька Артемонова!  
Сейчас она на вас залает!

Собачья тема потом была претворена в жизнь с появлением у нас настоящего пса — Джима. Методом каламбурической дедукции отец пришел к выводу, что Джим запальчив и заносчив — просто потому что я поинтересовался у пса, зачем он кусает меня за пальцы.

Гитара и шутки, конечно, представляют лишь одну сторону медали, а основную часть времени отец был сосредоточенным на своей работе ученым. Если папы нет дома — значит, он или на работе, или в библиотеке. Если он дома — то, как правило, он сидит за письменным столом, отхлебывает чай и что-то пишет или читает.

В то время, в которое протекало мое детство, кроме зарубежной литературы, по которой он писал диссертацию, отец активно занимался Высоцким. Невозможно было не влюбиться в этого, без преувеличения, великого поэта, и у нас дома было, я думаю, всё, что спел Высоцкий. Огромное количество кассет и пластинок, причем я сразу подхватил эту эстафету. В молодости одним из коронных номеров, исполнявшихся отцом под гитару, была песня попугая из «Алисы в стране чудес», написанная и исполненная Высоцким. Когда отец пел эту песню в Уфе маминим родственникам (Высоцкий еще был жив), один из них даже начал открывать все окна со словами «Давайте откроем окна, пусть все подумают, что у нас тут Высоцкий поет!» Отец пел крайне харизматично и хорошо выдерживал стиль исполнения Высоцкого, поэтому так действительно вполне могли подумать. Любовь к Высоцкому не ограничилась у отца исполнением его песен, он также написал о творчестве Высоцкого ряд трудов и выступал с докладами о нем на нескольких конференциях.

Эстетические вкусы отца всегда были широки, он прекрасно владеет классическим искусством и всегда старался следить за современной культурой. Эксперименты вроде произведений Сорокина не вызвали в нем особого вос-

торга, а Пелевина он воспринял с большим интересом. В молодости он всегда покупал все новые пластинки тогдашних авторов и исполнителей — Тухманова, ВИА «Ариэль», Градского, Стаса Намина, впоследствии «Аквариум», «ДДТ» и других. Мы с ним сходились в любви к Шевчуку и Гребенщикову, оба прохладно относились к «Наутилусу» (хотя отец разучил и пел одну их песню — «Прогулки по воде»), оба не любили так называемую попсу. Однако наши взгляды на западную музыку в корне расходились, потому что мне тогда нравились Deep Purple, а отец, послушав их, сказал: «Ну что ж, импресарио у них хороший, видимо». Мне отец в свою очередь навязывал песню про отель «Калифорния», но для меня это было слишком слащаво — cheesey, как сказали бы на туманном Альбионе, — ну, или я просто перечил для симметрии. Отец всегда явно тяготел к мелодичности — поэтому старую советскую эстраду он тоже очень любит.

А потом однажды появилось имя «Бахтин». Отец так увлекся его трудами, что однажды, когда он не мог найти дома одну из бахтинских книг, мама даже пошутила, что не перепрыгал ли он книгу во сне — настолько силен был его интерес. Изначально у отца возникла идея выпустить сборник статей о Бахтине. А дальше — дальше мы сидели в драмтеатре на концерте классической музыки — отец приобщал меня к академической культуре, — настроение было веселое, потому что только что кто-то из нас случайно прищемил ногу сидевшему сзади человеку, а это оказался мой учитель по вокалу, которого знал и отец, и это все было довольно смешно — учитель отреагировал на прищемленную ногу довольно красиво взятой высокой нотой. И тут к отцу подошла его коллега и спросила о судьбе сборника статей о Бахтине. А отец ответил, что идея сборника постепенно трансформируется в идею создания специального журнала. Вот так я впервые услышал о журнале. Отец всегда был интровертом, не любил много болтать, поэтому такой способ узнать о его планах был вполне нормальным.

А дальше последовал довольно тяжелый период, когда отец буквально целыми днями ходил по Витебску в поисках финансирования для своего начинания. Честно говоря, практически никто тогда не верил, что из этого что-то получится, но упорство отца принесло свои плоды. Оказалось, что все-таки можно найти людей, готовых заплатить за развитие вот такого необычного издания. И это несмотря на то, что иные из родительских коллег произносили что-то вроде «Это может получиться, только если через страницу фотографии голых женщин размещать». Отца очень раздражали такие реплики — как, впрочем, и всю семью.

Нашлись и спонсоры, и люди, готовые помочь в подготовке журнала к изданию — студенты, хорошо освоившие компьютер (тогда компьютер еще не был обитателем каждого дома). А Витебский пединститут, который к тому времени уже стал Витебским государственным университетом имени того же П. Машерова, что и раньше, выделил для редакции журнала комнату под памятным номером 311. «Триста одиннадцатая» — теперь это было особое наименование, имеющее священный статус. Редакция журнала привлекла к себе самых интересных людей института, это была своеобразная научная Мекка локального значения, в которую можно было приходиться в течение дня, и всегда там кто-то был. За чаепитием обсуждались философ-

ские, литературоведческие, политические и обычные жизненные вопросы, готовились к печати номера, профессионально росли люди. Первые опыты общения с компьютером я получил именно там, а когда редакция стала содействовать изданию книг и, в частности, книги тогдашнего ректора университета А. Рущкевича о белорусской культуре, я заработал свои первые деньги — набором белорусского текста. Долгое время после этого самым быстропечатаемым словом у меня было слово «мастацтва» («искусство» по-белорусски).

Годы, в которые существовала триста одиннадцатая, были очень яркими и насыщенными. Дело бахтиноведения шло в гору, отец организовал две конференции в Витебске — Бахтинские чтения, потом материалы этих конференций готовились к изданию. Все это делалось в приятной атмосфере дружного коллектива, это была действительно очень хорошая компания. Когда были конференции, мы приглашали участников в гости, и эти приятные посиделки я никогда не забуду.

Потом мы начали думать о перемещении ближе к Москве — в уже независимой Республике Беларусь все-таки возникало ощущение, что мы не совсем местные, и хотелось вновь оказаться в России. Постепенно триста одиннадцатая опустела, часть людей откололась, занявшись другими делами, самые верные остались, но изначальный пыл уже, как казалось, прошел.

После переезда в Московскую область жизнь стала значительно спокойнее. Аналогов триста одиннадцатой тут не было, да и сложнее себе представить нечто сравнимое с маленьким Витебском в огромной Москве, где помещения найти трудно, и передвижения сильно ограничиваются большими расстояниями. В Москве журнал просуществовал недолго, как я понимаю, в основном из-за того, что стабильного финансирования больше не было. Оставалось только надеяться на единичные вспомоществования, а искать их на каждый номер стало довольно тяжело. Я думаю, это также связано с тем, что пропало ощущение общего дела, единение людей. Впрочем, это произошло как раз в то время, когда все резко стали сильно индивидуализированы, отширмлены друг от друга в рамках своих семей. Так мы и жили, внутриутробно, осваивая знакомый и одновременно совершенно незнакомый город Москву — мы все часто бывали в Москве до этого и хорошо ее знали, но теперь она сильно изменилась вместе с эпохой. Такая спокойная замкнутая жизнь тоже приносила определенную радость, но «эффекта триста одиннадцатой» не было, и, возможно, это подавляло отца и повлияло на его теперешнее тяжелое состояние.

Я был бы самым счастливым человеком на свете, если бы, вопреки всем словам врачей, отец выздоровел и смог вернуться к полноценной жизни. Его болезнь не укладывается в моем восприятии, а когда папа мне снится, он всегда снится мне прежним — здоровым. Мне не хочется верить в то, что болезнь у него есть. Я предпочитаю верить в то, что она когда-нибудь исчезнет так же неожиданно, как когда-то появилась, или что она, по крайней мере, не будет слишком жестокой. К счастью, вопреки своему тяжелому состоянию, отец сохраняет чувство юмора и всегда рад хорошей шутке — и я всегда готов его повеселить, у меня была хорошая школа.



# Проблемы языка в книге М. М. Бахтина о Ф. Рабле

В. М. АЛПАТОВ

Если смотреть на труды М. М. Бахтина с точки зрения лингвиста, то в них четко выделяются два периода. В работах 20-х гг. проблемы языка почти не затрагиваются. Конечно, из «круга Бахтина» вышла книга В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка», в которой, весьма вероятно, присутствуют идеи М. М. Бахтина, однако всё же нет оснований целиком приписывать Бахтину ее авторство. Однако, начиная с 30-х гг., от «Слова в романе», языковая проблематика присутствует у него постоянно, а некоторые его работы 40—50-х гг. («Вопросы стилистики на уроках русского языка в школе», «Проблема речевых жанров», фрагмент «Язык и речь») по тематике являются преимущественно лингвистическими. Показательно, что вся лингвистическая проблематика в книге о Ф. М. Достоевском (фрагмент о металингвистике) появилась лишь во втором ее варианте.

По сравнению с другими работами второго периода книга о Ф. Рабле не столь лингвистична. Лишь в самом ее конце имеется сравнительно короткий раздел об «особом отношении эпохи Рабле к языку и языковому мировоззрению» (497)<sup>1</sup> (этот раздел (497—506), если не считать нескольких завершающих книгу абзацев, является в ней последним), есть и отдельные замечания в других местах. Тем не менее, и здесь мы находим существенные идеи. Эпоха Ф. Рабле, как показано в книге, была переломной для французской культуры, и этот перелом происходил, в том числе, и в сфере языка, что требовало анализа. И, как всегда у М. М. Бахтина, этот анализ выходит за рамки французской конкретики, ученый ставит важные проблемы, актуальные для разных стран и эпох. Среди них можно выделить, по крайней мере, две: проблему двуязычия и многоязычия и проблему так называемой нецензурной (или, как теперь стало принято писать, обценной) лексики. Обе эти проблемы выходят за пределы «чистой» лингвистики и имеют социальное и культурное значение.

Проблема многоязычия затрагивается и в других работах М. М. Бахтина, особенно в «Слове в романе», однако применительно к эпохе Ф. Рабле (первая половина XVI в.) во Франции она имела особую значимость. В книге фиксируется, по крайней мере, пять языковых образований (как иногда говорят в лингвистике, идиомов), первое из которых существовало во множестве разновидностей. Это французские диалекты, складывающийся французский литературный (стандартный) язык, средневековая латынь, возрождаемая книжниками классическая латынь и имевший престиж итальянский

---

<sup>1</sup> Все цитаты из книги М. М. Бахтина даются по последнему ее изданию в собрании сочинений *Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Бахтин М. М. Собрание сочинений*, т. 4 (2), М., 2010 с указанием лишь номера страницы.

язык<sup>2</sup>. Они не просто сосуществовали, но сложным образом взаимодействовали и боролись друг с другом.

В течение всех Средних веков в Западной Европе господствовало явление, именуемое в современной лингвистике диглоссией: в быту говорили на различных диалектах, а общим языком культуры была латынь, две системы не смешивались между собой (см. об этом в иных терминах в «Слове в романе»<sup>3</sup>). Латынь тогда еще не была мертвым языком, как ее стали именовать впоследствии: на ней не только писали, но и говорили, она была единственным способом общения между образованными людьми разных стран и народов. Поскольку данный язык оставался языком общения, он не мог не меняться, а материнские языки его носителей не могли не оказывать на него влияния, особенно сильного, если эти языки развивались в одном направлении. Это, по-видимому, произошло с базовым (преобладающим в нейтральных контекстах) порядком слов. Древние индоевропейские языки имели порядок, при котором главное сказуемое завершало предложение, а зависимые члены предложения стояли перед главными. Так было и в классической латыни Рима последних веков до новой эры (в особых контекстах, например, при подчеркивании какого-то слова, порядок мог меняться, но обычный порядок слов был именно таким). Такой порядок (именуемый в лингвистике SOV: субъект — объект — глагол) свойствен многим языкам мира (тюркским, монгольским, японскому, кавказским и др.), но среди индоевропейских языков его сохранили лишь индоиранские. А во всех индоевропейских языках Европы еще в Средние века базовым стал иной порядок слов — SVO: субъект — глагол — объект, который в некоторых из них (французский, английский) теперь очень строг. И имеются данные о том, что и в поздней разговорной латыни стали (конечно, бессознательно) соблюдать «европейский» порядок. И, разумеется, не могла не меняться лексика, появилось много слов, которых не было в Древнем Риме.

Эпоха Возрождения выдвинула лозунг: «восстановить латинский язык в его античной классической чистоте» (498). Разговорная латынь стала именоваться «кухонной» (499), образцом стали считаться тексты «золотого века» — для прозы Цицерон, для поэзии Вергилий и Гораций. «Цицероновская латынь осветила действительный характер средневековой латыни, ее подлинное лицо», «уродливое и ограниченное» (499). Но М. М. Бахтин отмечает оборотную сторону этого стремления: оно «неизбежно превращало латинский язык в мертвый язык. Выдерживать эту античную классическую чистоту и в то же время пользоваться им в жизненном обиходе и в предметном мире XVI века, выражать на нем все понятия и вещи живой современности не представлялось возможным. Восстановление классической чистоты языка неизбежно ограничивало его применение, ограничивало, в сущности, одной сферой стилизации.... Другая сторона возрождения оказывается смертью» (498—499).

Этот процесс в XVI в. происходил не только во Франции, но по всей За-

<sup>2</sup> Реально таких образований было еще больше: бретонские и баскские диалекты, с лингвистической точки зрения, имели особый статус. Однако функционально они были сходны с французскими диалектами, и М. М. Бахтин их специально не рассматривает.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.

падной Европе, где раньше, где позже. Но типологически сходные явления происходили и в других культурных ареалах, разумеется, с иными языками и в иное время. Например, в Японии XVII-XIX вв. ученые школы *кокугаку* (что значит «национальная наука») восстанавливали «классическую чистоту» старописьменного языка (бунго), изучая орфографию и грамматику наиболее авторитетных древних памятников<sup>4</sup>. Эта школа создала национальную лингвистическую традицию, но всё равно со второй половины XIX в. бунго стал вытесняться новым литературным языком на разговорной основе. И процесс замены прежних языков культуры, обычно охватывавших целые культурные ареалы (латынь, церковнославянский, санскрит, классический арабский, вэньянь в Китае, бунго в Японии), новыми национальными литературными языками — общемировое явление, хотя соотношение внутренних и внешних факторов могло быть различным. В Европе главными были внутренние факторы: изменения «в жизненном обиходе и в предметном мире», хотя в ряде стран могли играть роль и внешние факторы: для Франции культурное влияние Италии.

«Кухонная латынь» и «мертвая латынь» некоторое время боролись друг с другом, но в итоге в равной степени оказались устаревшими. «Новый мир и новые общественные силы, его представлявшие, адекватнее всего выражали себя на народных национальных языках» (500). Борьба этих языков с двумя вариантами латыни, принимавшая нередко вид «площадной перебранки», отраженной, в частности, у Рабле, внесла, как указывает М. М. Бахтин, в языковое сознание «ощущение времени» (500). «В пределах все нивелирующей системы средневековой латыни *следы времени* почти совершенно стираются, сознание жило здесь как бы в вечном и неизменяющемся мире. В этой системе особенно трудно было оглядываться по сторонам во времени» (500)<sup>5</sup>. Но с появлением национальных языков «сознание... смогло ощутить *свое сегодня*, его непохожесть на *вчера*, его границы и его перспективы... Современность осознала себя, увидела свое лицо» (500). Случайно ли, что именно в Новое время европейская наука о языке выработала идею историзма, впервые осознала, что языки могут со временем не только портиться, но и развиваться?

И дело не только в этом: М. М. Бахтин повторяет мысль, уже высказывавшуюся им в «Слове в романе»: «два языка — два мировоззрения» (498). Проведенное по всей книге о Ф. Рабле противопоставление двух культур средневековья он переносит и на язык: «Народный язык... был языком жизни, материального труда и быта, языком «низких» — в большинстве своем смеховых жанров... Между тем латинский язык был языком официального средневековья. Народная культура отражалась в нем слабо и несколько искаженно» (498). Можно видеть, что и здесь проявляется общая оценочность книги, в которой отстаивается превосходство народной культуры Западной Европы над официальной вместе со всеми атрибутами последней, включая христианство (по крайней мере, католичество) и латынь. В то же время те-

<sup>4</sup> Алпатов В. М., Басс И. И., Фомин А. И. Японское языкознание VIII-XIX вв // История лингвистических учений. Средневековый Восток. Л., 1981.

<sup>5</sup> Это не противоречит отмеченной выше изменчивости средневековой латыни: изменения в лексике или порядке слов происходили бессознательно и не замечались.

зис о жесткой связи различных языков и мировоззрений здесь формулируется на бесспорном материале диглоссии, тогда как в «Слове в романе» параллелизм между языком и идеологией проводится слишком жестко и любое идеологическое различие проецируется на язык, что не всегда оказывается убедительным.

Однако если в течение нескольких столетий диглоссия сохранялась, то во время, когда жил Ф. Рабле, «народный язык, захватывая все сферы идеологии и вытесняя оттуда язык латинский, нес с собою новые точки зрения, новые формы мышления..., новые оценки» (498). Прежняя диглоссия «латынь — диалекты» разрушалась. Но диалекты (даже если на них иногда была некоторая письменная традиция) не могли занять место латыни, нужен был «единый национальный язык», которого «еще не было. Он лишь медленно создавался» (500). Поскольку роль разных диалектов в формировании этого языка не могла быть одинаковой, «наивное и мирное сосуществование этих диалектов окончилось. Они стали взаимоосвещаться, своеобразие их лиц стало раскрываться. Появляется и научный интерес к диалектам и их изучению, появляется и художественный интерес к использованию диалектизмов (их роль в романе Рабле громадна)» (501). «Взаимоосвещение диалектов в пределах национального языка обостряло и конкретизировало ощущение исторического пространства своей страны и всего мира, которое характерно для эпохи и которое нашло очень сильное и яркое выражение и в романе Рабле» (502).

Но становление новых литературных языков шло не только во Франции, и, помимо внутренних причин этого процесса, появлялись и внешние. «Национальный язык, становясь языком идеологии и литературы, неизбежно должен был прийти в существование соприкосновение с другими национальными языками, которые совершили этот процесс раньше и раньше овладели миром новых вещей и понятий. В отношении французского таким языком был итальянский» (502). Начинается «итальянизация французского языка» и одновременно пуристическая «борьба с нею» (503). Этот фактор еще более усложнял языковую ситуацию во Франции XVI в.

В процессе формирования нового французского языка большую роль (что было характерно и для многих других литературных языков) играли, как отмечает М. М. Бахтин, переводы с языков, имевших развитую литературную традицию, особенно с древнегреческого и итальянского. «В процессе переводов язык сам слагался и овладевал еще новым для него миром высокой идеологии и новых вещей и понятий, раскрывающихся первоначально в формах чужого языка» (503). И, безусловно, новый французский язык складывался под влиянием образцов написанной на нем литературы, в том числе и грандиозного романа Ф. Рабле, пусть он очень часто выходил за рамки того, что позже закрепилось в языковом стандарте.

Развитие этого языка (как раз при жизни Ф. Рабле в 1539 г. окончательно ставшего официальным языком) у М. М. Бахтина трактуется как чисто стихийный процесс, в книге ничего не говорится о сознательных мерах по его нормализации. Правда, основная нормализаторская деятельность во Франции развернулась уже после смерти Ф. Рабле, более всего в первой половине XVII в. (ко времени появления в 1660 г. грамматики Пор-Рояля она уже

была близка к завершению). Но все-таки еще при нем вышла грамматика Ж. Дюбуа, не упомянутая у М. М. Бахтина.

Но, разумеется, для ученого не это было главным. М. М. Бахтин, прежде всего, отмечает процесс столкновения, взаимодействия языков, «их напряженной взаимоориентации и борьбы» (503). Отсюда им выводилась в полной мере присущая Ф. Рабле «исключительная свобода образов и их сочетаний, свобода от всех речевых норм, от всей установленной языковой иерархии» (504). По мнению М. М. Бахтина, такая свобода могла возникнуть лишь в условиях многоязычия: «Где творящее сознание живет в одном и единственном языке или где языки, если оно — это сознание — причастно много разграничены и не борются в нем между собою за господство [ситуация диглоссии — В. А.], там невозможно преодоление этого глубинного, самом языковом мышлении заложенного догматизма [влияния языка на человеческую мысль — В. А.]» (504). И далее: «Преодоление самого упорного и скрытого [языкового] догматизма возможно было только в условиях тех острых процессов взаимоориентации и взаимоосвещения языков, которые совершались в эпоху Рабле» (506).

Безусловно, вопрос об одноязычии и многоязычии рассмотрен в более широком плане, чем просто констатация благотворного влияния многоязычия на художественный мир Ф. Рабле. Одноязычие связывается с «глубинным догматизмом», а многоязычие с его преодолением. Такой подход можно сопоставить с известным высказыванием В. фон Гумбольдта: «Каждый язык описывает вокруг народа, которому принадлежит, круг, откуда человеку дано выйти лишь постольку, поскольку он тут же вступает в круг другого языка»<sup>6,7</sup>.

В наши дни проблема одноязычия и многоязычия (то и другое в мире широко распространено) активно обсуждается, хотя часто ее решение обусловлено вненаучными соображениями. Многие исследователи отмечают распространение в общественном мнении развитых стран представления об одноязычии как свойстве культурных и зажиточных людей и связи двуязычия с бедностью и отсталостью<sup>8</sup>. Речь, разумеется, идет не о знании иностранных языков (обычно добровольном), а о вынужденном двуязычии, когда, например, иммигранту в США приходится осваивать английский язык, а представителю российских национальных меньшинств — русский. И не удивительно, что представления об одноязычии (прежде всего, на английском языке) как об идеале свойственны более всего США. А в СССР в 1988—1989 гг., когда начали разворачиваться национальные движения (на ранних этапах еще не поднимавшие вопрос о независимости), в журнале «Дружба народов» развернулась любопытная дискуссия о пользе или вреде двуязычия. И оказалось, что общее для представителей этих движе-

---

<sup>4</sup> Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М., 1984.

<sup>7</sup> Возможность прямого влияния В. фон Гумбольдта на М. М. Бахтина и авторов его круга неясна, но между ними было связующее звено — школа К. Фосслера, хорошо им известная, а идеи ее представителей, особенно Л. Шпитцера, повлияли не только на В. Н. Володинова, но, по-видимому, и на книгу о Ф. Рабле, см. Попова И. Л. Книга М. М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы. М., 2009.

<sup>8</sup> Skutnabb-Kangas T. Bilingualism or Not. The Education of Minorities. Clevedon, 1983.

ний желание расширить функции своего языка за счёт русского приводило в зависимости от конкретной ситуации к противоположным выводам. Если язык меньшинства был достаточно стабилен (Эстония), то со ссылкой на научные данные доказывалась вредность двуязычия, особенно развитого с детства: ставилась задача заменить эстонско-русское двуязычие эстонским одноязычием. Если же городское население нередко забывало свой язык и переходило на русский (Башкирия, Чувашия), то уже доказывалась польза двуязычия, обогащающего культуру: стремились перейти с русского одноязычия на чувашско-русское или башкирско-русское двуязычие (лозунг одноязычия на своем языке был слишком явно нереален).

Современная наука не может доказать преимущества одноязычия над многоязычием (как и обратного), но хорошо известно, что мировые высоты и в науке, и в литературе достигались и при одноязычии, и при диглоссии, и при многоязычии разных типов. Но идеи М. М. Бахтина актуальны и сейчас, когда именно в ряде культурных (в широком смысле) сфер от рок-музыки до ряда областей науки всё более стремятся использовать только английский язык. И не просто перекодировать на этот язык мысли, сформулированные на материнском языке, но руководствоваться англоязычным «языковым мышлением». Михаил Михайлович думал здесь иначе, и его точку зрения стоит иметь в виду.

Другая проблема, связанная с языком, — проблема «площадного слова» и отражения в языке столь детально изучаемого в книге «телесного низа». В отличие от проблемы многоязычия, она не вынесена в отдельный раздел, а время от времени затрагивается в разных местах книги.

Как известно, роман Ф. Рабле в XVII–XX вв. обладал славой произведения, хотя и талантливого, но слишком «грубого» и во многих местах «непристойного», в том числе и по языку; она сохранялась и во время работы М. М. Бахтина над разными вариантами своей книги. При окончательном формировании норм французского литературного языка в XVII в. очень большой процент употребленных в «Гаргантюа и Пантагрюэле» слов был отвергнут по разным причинам (как диалектизмы, окказионализмы, устаревшие речения), в том числе из-за их «непристойности», иногда заменяясь эвфемизмами (подобная очистка нормы производилась, вероятно, во всех новых литературных языках на ранних их этапах).

Однако М. М. Бахтин подчеркивал необходимость исторического подхода к такого рода тематике и к отображающей ее лексике. Он указывал: «Очень многие непристойности и кощунственные выражения, которые уже в XVII веке приобрели такую силу преобразовать контекст, в эпоху Рабле вовсе не воспринимались как такие и не переходили граници принятого в официальной речи... Каждая эпоха имеет свои нормы речевой официальности, приличия, корректности» (204), что не всегда учитывалось последующими поколениями. Но важно не только это: «Во всякую эпоху есть свои слова и выражения, употребление которых воспринимается как известный сигнал говорить вольно, называть вещи своими именами, говорить без умолчаний и эвфемизмов. Употребление таких слов и выражений создавало атмосферу площадной откровенности, настраивало и на определенную тематику, и на неофициальность самой точки зрения на мир» (204). Опять-таки противопо-

ставление народной и официальной культур. Еще четче они разделяются в разделе о смене «телесного канона», уже начавшейся в эпоху Ф. Рабле и завершившейся в следующем веке. М. М. Бахтин пишет: «Речевые нормы официальной и литературной речи, определяемые этим канонам, налагают запрет на все связанное с оплодотворением, беременностью, родами и т. п., то есть именно на все то, что связано с неготовностью и незавершенностью тела и с его чисто внутрителесной жизнью. Между фамильярной и официальной, «пристойной» речью в этом отношении проводится чрезвычайно резкая граница» (344). Вместо «незавершенности тела», его связи с другими телами, по мнению М. М. Бахтина, господствует «*индивидуальная и строго отграниченная масса тела*», «граница замкнутой и несливающейся с другими телами и с миром индивидуальности» (344). То есть введение «канона речевой пристойности» связывается с ростом индивидуализма в Европе Нового времени.

Однако «запретная» лексика, как и неофициальная лексика в целом, не исчезла даже в «фамильярной речи культурных людей нового времени»: «В интимной переписке порой сталкиваешься с грубыми и бранными словами, употребленными в ласковом смысле. Когда в отношениях между людьми перейдена определенная грань и эти отношения становятся вполне интимными и откровенными, иной раз начинается ломка обычного словоупотребления, разрушение речевой иерархии, речь перестраивается на новый откровенно фамильярный лад; обычные ласковые слова кажутся условными и фальшивыми, истертыми, односторонними и, главное, неполными; они иерархически окрашены и неадекватны установившейся вольной фамильярности; поэтому все эти обычные слова отбрасываются и заменяются либо бранными словами, либо словами, созданными по их типу и образцу. Такие слова воспринимаются как реально-полные и более живые... . Словно древняя площадь оживает в условиях комнатного общения, интимность начинает звучать как древняя фамильярность, разрушающая все грани между людьми» (450—451). В книге, посвященной французской литературе, это явление отмечается в переписке Г. Флобера (452), нетрудно было бы привести аналогичные примеры и из писем классиков русской литературы.

Но эта функция «бранных слов» всё же вторична. Важнее то, что «у всех современных народов есть еще огромные сферы непубликуемой речи, которые с точки зрения литературно-разговорного языка, воспитанного на нормах и точках зрения языка литературно-книжного, признаются как бы несуществующими. Лишь жалкие и приглаженные обрывки этих непубликуемых сфер речевой жизни понижают на книжные страницы» (451). И это не просто слова: «В этих непубликуемых сферах речи все границы между предметами и явлениями проводятся совершенно иначе, чем это требует и допускает господствующая картина мира» (451). Подчеркивается, что «во времена Рабле роль этих... сфер была совсем иная» (452).

Всё это писалось в середине XX в. Сейчас кое-что из сказанного устарело. И особенно устаревшей кажется формулировка: «Эти сферы непубликуемой речи... превратились в значительной своей части в отмирающие пережитки прошлого» (452). Все мы знаем, что «сферы непубликуемой речи» живы и теперь уже публикуются и вполне вошли не только в литературно-

разговорный, но и в литературно-книжный язык.

Вспоминается, как в 1994 г. на презентации большого французско-русского словаря ныне покойный профессор В. Г. Гак привел высказывание одного французского лингвиста. Смысл его был в том, что полвека назад любой французский лексикограф навеки испортил бы свою карьеру, если бы включил в словарь нецензурную лексику, а теперь карьера рухнет, если он исключит ее из словаря. В наши дни снимаются прежние табу, речь становится подчеркнута разговорной, насыщаясь, в том числе, прежде запрещенной лексикой, с другой стороны, стараются избегать слишком серьезных и «вышешенных» слов и оборотов, а также «обычных ласковых слов». На Западе этот процесс длится уже несколько десятилетий, а у нас в советское время он всячески тормозился на официальном уровне, зато широко распространился после 1991 г. Это, кстати, не подтверждает идею М. М. Бахтина о связи благопристойности с индивидуализмом: табу сняты одновременно с резким его усилением.

Михаил Михайлович всё-таки сужал сферу действия «непубликуемой речи»: у него это либо дружеская фамильярность, либо «бесцельная и необузданная словесная игра» «вне серьезной колеи мысли» (451). Но данная речь, включая так называемый русский мат, может иметь, как мы хорошо знаем, и другие функции, в том числе употребляться и без определенных намерений, как часть базового словаря. Трудно представить, чтобы М. М. Бахтин не сталкивался с этим явлением, особенно в Кустанае или в Саранске. Конечно, он пишет о литературных языках, а это явление господствует, прежде всего, в нелитературных разновидностях языка, проникая сейчас, впрочем, повсюду. Но пропуск знаменателен; возможно, упоминание этой стороны дела нарушило бы концепцию, связанную с защитой «непубликуемой речи».

Позиция М. М. Бахтина по всем вопросам, связанным с «телесным низом», включая и вопрос о его отражении в языке, безусловно, положительная (что, видимо, стало одной из главных причин отказа в присуждении ему докторской степени). Но при всём уважении к выдающемуся ученому как-то трудно полностью принять его позицию. Безусловно, «непубликуемая речь» проводит «границы между предметами и явлениями» на основе особой картины мира. Но следует ли перенимать теперешнюю «народную картину мира», пусть она где-то ближе к той картине мира, которая когда-то давно отразилась у Ф. Рабле, чем к картине мира, осваиваемой из школы и книг? Современная западная массовая культура (теперь ставшая эталоном и у нас), как мне представляется, характеризуется не только дальнейшим усилением индивидуализма, но и усилением биологизма. «Основные инстинкты», во многом связанные с «телесным низом», теснят социальную и духовную стороны человека; «реабилитация» обцененной лексики хорошо сюда вписывается. Можно ли это считать восстановлением на новом витке спирали некоторых черт прославленной М. М. Бахтиным народной культуры средневековья? Термин «новое средневековье» уже появился.

Но я слишком далеко отошел от лингвистической проблематики знаменитой книги М. М. Бахтина. Эта проблематика, как я старался показать, при всей небесспорности некоторых положений ученого, заслуживает внимания.



В заключение хочу сказать о Николае Алексеевиче Панькове, которому посвящен сборник. Это настоящий подвижник своего дела, посвятивший жизнь всему, что связано с деятельностью М. М. Бахтина и его друзей. Именно он впервые познакомил нас и с детством и юностью Михаила Михайловича, и с обстоятельствами защиты им диссертации и прохождения его дела в ВАКе, и с этапами написания книги «Марксизм и философия языка», и со многим другим. В нелегкие 90-е годы, работая в особо трудных условиях провинции, он сумел создать и вести более десяти лет единственный в мире специальный бахтинский журнал (вообще редкий пример журнала, посвященного деятельности одного ученого). Он сумел связать между собой специалистов в разных областях науки, весьма отличных друг от друга по научным, а иногда и по политическим взглядам, объединенных лишь интересом к бахтинскому направлению в гуманитарных науках, когда-то казавшемуся маргинальным, а теперь ставшему очень плодотворным. Николай Алексеевич сумел заразить своей увлеченностью и людей, первоначально далеких от бахтинистики.

Не могу здесь не сказать и о себе. До 1994 г., когда я познакомился с Паньковым, я считал М. М. Бахтина «чистым» литературоведом, о книге «Марксизм и философия языка» знал, но не считал ее интересной, к тому же был воспитан в парадигме структурализма, враждебной «кругу Бахтина». Но Николай Алексеевич, поймавший меня однажды в аудитории МГУ и предложивший дать лингвистический комментарий к публикации аспирантского дела В. Н. Волошинова, сумел своими энергией и напором меня увлечь, и с тех пор мы с ним не раз сотрудничали. И личное общение с Паньковым, и книжное общение с Бахтиным и Волошиновым много мне дали, за что я благодарен судьбе, персонифицировавшейся в лице Николая Алексеевича. Не всегда у нас совпадали точки зрения, но всегда общаться с ним бывало интересно. Спасибо ему.



## Из предыстории романного слова

С. Г. БОЧАРОВ

Первый из двух докладов, прочитанных автором осенью 1940 и весной 1941 гг. в московском Институте мировой литературы. Об участии М. М. Бахтина в заседаниях учрежденной в Институте под руководством Л. И. Тимофеева группы теории литературы, в том числе о его выступлениях в апреле и мае 1941 г. на обсуждениях по докладам на темы «Род, вид и жанр» (доклад А. Н. Соколова — сохранилась стенограмма выступления М. М. Бахтина) и «Новелла как реалистический жанр» (доклад Н. Кравцова — стено-

грамма не сохранилась)<sup>1</sup>. Из относящихся к сюжету кратковременных отношений М. М. Бахтина с ИМЛИ в архиве М. М. Бахтина сохранилось приглашение ему от 28 октября 1940 г. на доклад Г. О. Винокура «Язык как предмет науки о литературе»; ряд посещений им заседаний в ИМЛИ отмечен в дневнике М. К. Юшковой-Залесской, жены Б. В. Залесского, близкого друга М. М. Бахтина. Сохранился и текст объявления о его докладе:

«14 октября в 7—30 вечера в Институте мировой литературы имени А. М. Горького (Москворецкая ул., 11) состоится заседание группы по изучению теории литературы.

Повестка дня

М. М. Бахтин — Слово в романе (К вопросам стилистики романа).

Руководитель группы: проф. Л. И. Тимофеев»

(Архив РАН. Ф. 397. Оп. 2. Д. 14. Л. 23. Опубликовано Н. А. Паньковым: *Вопр. лит.*, 2007, № 3, 259).

Таким образом, название доклада 1940 г. в точности повторяло название кустанайского «Слова в романе» (далее — *СВР*). Докладом М. М. Бахтин сохранял свою тему, но доклад не только нисколько не повторял несостоявшуюся в печати работу первой половины 30-х гг. — он представил во второй половине десятилетия иной поворот той же темы. «Смех и многоязычие подготовили романное слово нового времени» — заключительная, итоговая фраза в докладе. Два сформулированных здесь опорных понятия в *СВР* не играли опорной роли: о *смехе* там просто как о существенной категории не было речи, на месте же *многоязычия* (как взаимоосвещения разных языков) опорной категорией было внутриязыковое *разноречие*<sup>2</sup>. Наконец, акцент в заключительной фразе доклада на *подготовке* романного слова нового времени, т. е. на его *предистории*, как на новом главном предмете внимания, в последующей истории настоящего текста скажется на уточнении его темы и самого названия. Текстологическая история доклада 1940 г. и его публикации окажется достаточно сложной.

Путь бахтинской теории романа в 1930-е годы на исходе их оказался пререзан отделившейся и отклонившейся от нее другой фундаментальной работой — книгой о Рабле. Тема Рабле в *СВР* была лишь затронута в одном абзаце, и подход к ней еще почти не соотносился с будущей раблезианской концепцией диссертации 1940-го г. Но в рукописи «<К роману воспитания>», в части ее, много лет спустя оформленной в самостоятельную работу о хронотопе, эта будущая концепция в разделе о раблезианском хронотопе уже начинает складываться; очевидно, продолжала она оформляться и в книге о романе воспитания. По заключению исследовавшей творческую историю диссертации 1940-го г. И. Л. Поповой, непосредственная работа над текстом началась не ранее ноября 1938 г. (Собр. соч. М. М. Бахтина, т. 4/1, 858), т. е. вскоре за рукописью «<К роману воспитания>» и за предполагаемым завершением исчезнувшей в недалеком будущем книги на эту тему. Ровно восемь лет спустя, 15 ноября 1946, во вступительном слове на защите своей диссертации о Рабле, М. М. Бахтин сочтет нужным специаль-

<sup>1</sup> см. *Паньков Н. А.* Вопросы биографии и научного творчества М. М. Бахтина. М., 2009. С. 10—18.

<sup>2</sup> Там же, С. 21—24.

но сказать о зависимости своих занятий Рабле от своих занятий теорией романа:

«Дело в том, что Рабле первоначально, когда я приступил к этой работе, не был для меня самоцелью. Я работаю в течение очень многих лет над теорией, историей романа. И вот здесь, в этой работе, я встретился с явлением, что большинство литературоведческих понятий и теоретически и исторически совершенно не адекватно роману. Роман никак не укладывается в прокрустово ложе и не только теоретического, но и исторического литературоведения. Я столкнулся с целым рядом форм, таких явлений мирового романа на античной стадии его развития, как “Гиппократов роман”, “Климентины” — это совершенно не изучено. Даже в больших монографиях о романе, специальных монографиях о романе можно не встретить даже названия таких произведений <...>

Я упоминаю об этой форме романа. Это не случайно. Как раз наиболее второстепенные произведения, понятные с точки зрения теоретических, исторических положений, освещаются очень подробно и детально, а эти произведения нет.

И вот в процессе моих работ над теорией и историей романа я пришел к такому выводу, который здесь в очень общей форме сформулировал. Литературоведение, и историческое и теоретическое, в основном ориентировалось на то, что я называю классической формой в литературе, то есть формой готового, завершенного бытия, между тем как в литературе, в особенности в неофициальной, малоизвестной, анонимной, народной, полународной литературе господствуют совершенно иные формы, именно формы, которые я уже назову гротескными формами. Такие формы, главная цель которых заключается в том, чтобы как-то уловить бытие в его становлении, неготовности, принципиальной незавершенности и незавершенности. Вот что пытаются уловить эти формы. Поэтому они противоречивы и двойственны. Они не укладываются в те каноны, которые сложились на основании изучения классической литературы и истории литературы. Они в основном ориентируются на классическую античность, куда не могут войти ни “Гиппократов роман”, ни интересный для истории роман “Климентины”. В частности, это замечательная форма, форма сатиры, которая одна способна объяснить целый ряд выдающихся явлений в истории романов последующих веков, совершенно неизученных» (Собр. соч. М. М. Бахтина, т. 4/1, с. 1018—1019).

Завершителем этих тысячелетних традиций М. М. Бахтин называет затем Достоевского. Так сходятся в этом фрагменте вступительного слова на диссертационной защите бахтинская теория романа с двумя персональными героями всего его творчества — Достоевским и Рабле (подключается к этому комплексу и статья «Сатира» того же 1940 г.). Самый свой выход на тему Рабле автор объясняет здесь «блужданием» по описанной теоретической области: «И когда я по этой области блуждал, я натолкнулся на Рабле...» (*там же*, с. 1020).

В заключительном слове на той же защите автор вспомнил и свой доклад, прочитанный в том же году также в стенах ИМЛИ: «Я в этих стенах делал доклад по теории романа и отмечал, какую огромную силу имел смех в античности, в создании первого критического сократова сознания» (*там же*,

1062). Если теория романа привела его к Рабле, то и обратно Рабле приводит к новым акцентам в понимании романа — и, несомненно, к выдвигению смеха как опорной категории в его понимании.

История текста доклада 1940 г. изучена и описана Л. В. Дерюгиной. В архиве М. М. Бахтина сохранился беловой автограф доклада (БА), видимо, по которому автор произносил его 14. 10. 1940. Рукопись выполнена рукой М. М. Бахтина на 19-ти разрозненных двойных листах, вырванных из школьной тетради, простым карандашом, и все страницы пронумерованы автором (1 — 101); начиная со с. 77, видимо, под его диктовку, текст записан рукой Е. А. Бахтиной. Сохранились в Архиве РАН и тезисы к докладу автора, опубликованные: *Паньков Н. А.* Вопросы биографии и научного творчества М. М. Бахтина. М., 2009, 68—70. В фонде М. В. Юдиной в ОР РГБ хранится часть черновой рукописи текста (ф. 527, картон № 24, ед. хр. 26; на обложке школьной тетради надпись: «Бахтин Михаил Михайлович. Материалы докладов по проблемам языка и особенностей романа эпохи Возрождения и о жанре романа вообще. 1930-е годы»). Не сохранилась, к сожалению, стенограмма обсуждения в заседании ИМЛИ (стенограмма подобного обсуждения второго доклада в 1941 г. с заключительным словом автора сохранилась). Также сохранилось несколько машинописей с правкой и дополнениями автора. К первой машинописи в БА отсылает надпись рукой неустановленного лица на обложке от школьной тетради, в которую были вложены листы рукописи: «Доклад прошу перепечатать в 3-х экземплярах. 1 экз. очень просил автор. Л. И. Тимофеев считает нужным это для него сделать. 21. 10. 40 г.». Надпись сделана через неделю после заседания, видимо, на предмет предполагавшегося издания в сборнике, о котором Тимофеев говорил на последнем заседании группы 26 мая 1941: «У нас подготовлен сборник, который включил ряд работ, в прошлом году нами заслушанных»<sup>3</sup>. Оба доклада М. М. Бахтина, конечно, должны были в этот сорванный войною сборник войти; видимо, этот план был в то время вполне осуществим, и рок бахтинской литературной судьбы, как и в истории книги о романе воспитания, в очередной раз сработал здесь.

В собрании сочинений текст печатается по БА с исправлениями отдельных мест по машинописям и печатным публикациям, начиная с изменения самого заглавия текста. Ряд дополнений и попутных соображений, позже вписанных автором на полях основной машинописи при ее перечитывании, введен в примечания к тексту под особым значком: 1\*.

До первой частичной публикации текста дело дошло ровно спустя четверть века после его создания. В июне 1961 г. М. М. Бахтин передал машинопись работы посетившим его московским филологам, которые (В. В. Кожинов и С. Г. Бочаров) стали готовить первую публикацию. Она состоялась в журнале «Вопросы литературы», в № 8 за 1965, с. 84—90. К этому времени уже свершилось в 1963-м явление книги о Достоевском (*ППД*), и публикацией в ВЛ открывалась новая страница известности миру Бахтина-теоретика. Напечатана была в виде целой статьи лишь в существенно сокращенной редакции первая ее глава, методологически вступительная и по-

<sup>3</sup> Там же, С. 19.

строенная на разборе пушкинского «Онегина». Статья явилась под названием «Слово в романе», с примечанием от редакции, написанным В. В. Кожинным и аннотированным очередной общую бахтинскую тему, тему речевых жанров, ожидавшую также опубликования: «Эта небольшая статья представляет собой фрагмент из книги о *жанрах речи*, над которой работает в настоящее время М. Бахтин. Книга посвящена исследованию тех специфических типов, или *жанров*, речи, которые складываются в различных условиях устного общения людей и в разных формах письменности, в том числе в разных формах художественной литературы» (*ВЛ*, 1965, № 8, с. 84). При публикации было срезано самое начало статьи, со всеми иноязычными ссылками в примечаниях на европейские теоретические работы, и для оформления начала статьи готовившие ее публикацию составили две авторские фразы: «Своеобразие речи романа как особого литературного жанра изучено еще далеко не достаточно, Большинство работ, анализирующих язык и стиль романа, в той или иной степени отвлекаются...» и так далее по авторскому тексту. Исключены были также три последних абзаца первой главы статьи, с предварительными характеристиками двух больших факторов подготовки и создания романного слова — смеха и многоязычия. Но при этом готовившие публикацию ввели — и довольно удачно — в авторский текст два позднейших авторских дополнения на полях машинописи: «Как человек не укладывается до конца в свое реальное положение...» и до конца фразы — и: «Язык романа нельзя уложить в одной плоскости...» и т. д.

За пределами публикации оставалась большая и наиболее принципиальная для автора часть работы, и о ее публикации несколько лет спустя позаботился сам М. М. Бахтин. В 1967 г. он подготовил в Саранске для сборника Ученых записок Мордовского госуниверситета «Русская и зарубежная литература» статью под новым названием — «Из предистории романного слова», сославшись при этом на «Слово в романе» в «Вопросах литературы» за 1965 г., а также на раздел о типах прозаического слова в ППД в 1963-м. Новая статья с иным названием состояла из оставшейся за бортом в *ВЛ* большей части текста доклада 1940 г. (его второй и третьей глав, включая и исключенные три последних абзаца первой главы); в качестве вступления к статье автором был написан новый текст, а исключенные три абзаца были дополнены и переписаны; переделано было и завершение текста и приписан отсутствовавший в докладе заключительный абзац. Статья напечатана: «Русская и зарубежная литература (Исследования, статьи, публикации)», Саранск, 1967, с. 3-24.

Третьим этапом разрозненной до того публикации текста стала статья в *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975 (ВЛЭ): «Из предистории романного слова» — *ВЛЭ*, с. 408—446. Текст был, наконец, воссоединен и впервые опубликован полностью, при этом вынужденная редактурой 1965 г. была устранена целиком, ссылки на европейские работы полностью восстановлены, но в тексте остались введенные в *ВЛ* позднейшие дополнения из машинописи. Главное же — автор, готовя в 1973—1974 гг. свою книгу к печати (увы, по выходе оказавшуюся посмертной), утвердил общее название из саранского варианта — «Из предистории романного слова». Из саранского варианта перешел в текст *ВЛЭ* и завершающий новый абзац, но

другие авторские саранские изменения в тексте в редакцию *ВЛЭ* не перешли.

В собрании сочинений М. М. Бахтина воспроизводится текст белого автографа 1940 г. (*БА*), позднейшие дополнения автора на полях машинописи не сохраняются в тексте и даются отдельно под строкой курсивом как особые примечания со значком 1\*. Сохраняется утвержденное автором при подготовке *ВЛЭ* общее название саранского варианта, написанное же автором в 1967 г. начало саранского варианта печатается отдельным текстом как «**Из предыстории романного слова (Саранск)**». Под тем же титулом печатается отдельно и написанный автором для саранского издания завершающий абзац статьи.

Тезисы автора к докладу 1940 г. также печатаются отдельно: «<Слово в романе (К вопросам стилистики романа). Тезисы>».

Лаконичная и несовершенная публикация в *ВЛ* в августе 1965 стала событием, положившим начало международной известности М. М. Бахтина-теоретика: она была чрезвычайно быстро отмечена Юлией Кристевой в докладе «Бахтин, слово, диалог и роман» — и даже можно сказать, что это первое выступление в мировой бахтинистике она в немалой мере вызвала («*Critique*», 1967, t. 23, № 239, p. 438—465): «Чуждый технической строгости, характерной для лингвистов, обладая вдохновенной, а временами и просто пророческой манерой письма, Бахтин ставит коренные для современной структурной нарратологии проблемы, что и придает актуальность его текстам, к созданию которых он приступил около 40 лет тому назад» (см.: *Pro et contra*, т. I, с. 213, 215; пер. Г. К. Косикова).



## Дипломная работа Т. П. Ломтева

К. БРАНДИСТ, Е. ЧОУН

Николай Алексеевич Паньков сделал много важных вкладов в качестве исследователя в русских архивах и выявил ряд новых важных материалов и документов. Такая работа добавила много к нашему пониманию работы Круга Бахтина в частности, с публикацией материалов, держащихся в личном деле Валентина Волошинова в Научно-исследовательского института сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока (ИЛЯЗВ), который держится в фонде Российской ассоциации научно — исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН), отмеченным особенно важным. Поэтому мы посчитали этот документ подходящим, чтобы презентовать его в честь Николая Алексеевича.

Публикуемый материал представляет собой дипломную работу Тимофея Петровича Ломтева (1906—1972 гг.), написанную им в 1930 г., по окончании курса обучения в Воронежском государственном университете. Текст работы прилагался к ходатайству ВГУ о зачислении Ломтева в аспирантуру Научно-исследовательского института языка и литературы (ИЯЛ). Оригиналы обоих документов хранятся в ГАРФе, в личном деле Т. П. Ломтева (ф. А-4655, оп. 2, ед. хр. 586). Дело, в свою очередь, входит в состав фонда РАНИОНа, в ведении которой находился и ИЯЛ. Сохранился также отзыв\* на работу подписанный Г. К. Даниловым (1896—1937 гг.), впоследствии — коллегой Ломтева в НИЯЗе (Научно-исследовательском институте языкознания) и его соратника по «Языкфронту»\*\*.

Из всех ныне известных трудов Т. П. Ломтева, посвященных проблеме соотношения марксистской и лингвистической мысли, данная работа, несмотря на ее некоторую стилистическую шероховатость, является примером наиболее взвешенного и аргументированного разбора этого вопроса. От резко полемических статей Ломтева того периода, написанных в разгар дискуссий по поводу марризма и альтернативных ему теорий, данное дипломное сочинение отличается глубокий анализ и достаточно высокий уровень философских суждений автора о языковой системности. Именно поэтому здесь легко прослеживается динамика зарождения и становления философских и методологических воззрений Ломтева как исследователя. Надо отметить, что в начале 1930-х гг. его, в силу разных обстоятельств, больше занимают вопросы философии и идеологии языка, нежели проблемы чисто лингвистического толка. Так, по окончании аспирантуры в 1931 г. он получает должность в НИЯЗе, где вскоре начинает заведовать методологическим отделом института, отвечающим за идеологическую актуальность «корректности» осуществляемых в его стенах проектов. Одновременно молодой исследователь становится одним из основных теоретиков и пропагандистов «Языкфронта», наряду с Г. К. Даниловым, Я. В. Лоя и др. Таким образом, философская основа научной деятельности Ломтева в то время была уже достаточно четкой, тогда как его лингвистическим способностям, по свидетельству различных прямых и косвенных источников, еще предстояло развиваться.

В предлагаемой работе современному читателю может показаться особенно интересным конструктивный разбор Ломтевым книги В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» (1929 г.); книга, как известно, была написана последним в период его работы в Научно-исследовательском институте сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока (ИЛЯЗВ), деятельность которого во многом перекликалась с деятельностью московского ИЯЛа. Ранние наброски «Марксизма и философии языка», который в наше время уже неоднократно переиздавался, были обнаружены в том же фонде.

Ломтев справедливо критикует Волошинова за поспешность, с которой тот соотносит работу Гумбольдта\*\*\* с традицией «индивидуалистического субъ-

\*Ф. А-4655, оп. 2, ед. хр. 586, л. 4, 5

\*\* «Языкфронт» — группа лингвистов, в 1930—1932 гг. оспаривающих монополию марристов на право называться «марксистами в языкознании».

\*\*\* Речь идет о работе «О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода», пер. Билярского, СПб., 1859.

ективизма» фосслеровской школы. Он также принципиально не соглашается с замечаниями Волошинова в адрес Соссюра, аргументируя это тем, что тот неверно трактовал соссюрсовское представление об онтологическом статусе языковой системы. По мнению Ломтева, позиция самого Волошинова во многом близка к критикуемому им индивидуалистическому субъективизму, и, таким образом, едва ли свободна от идеализма и излишнего психологизма.

Публикуемое дипломное сочинение не содержит каких-либо переключек с лингвистическими теориями Н. Я. Марра. Тем не менее, одна из его более ранних работ, «Платон Лукашевич (около 1809 — 1887 гг.) как предвестник яфетической теории» (ГАРФ, ф. А-4655, лл. 71—88), посвящена поиску возможных предшественников автора «нового учения о языке». Данная работа Ломтева, также написанная им в годы обучения в ВГУ, заметно уступает дипломному сочинению в зрелости и глубине, однако она представляет несомненный интерес с точки зрения истории вопроса. Текст ее оригинала прилагался к упомянутому выше ходатайству, наряду с публикуемым здесь дипломным сочинением. Интересно, что Г. К. Данилов, рецензирующий обе работы Ломтева, позже включил вопрос о теоретических воззрениях Лукашевича в программу своего курса «Истории науки о языковедении». Не усматривая непосредственной связи между идеями лингвиста Н. Я. Марра и этнографа П. А. Лукашевича, Ломтев, тем не менее, отмечает целый ряд параллелей в работах этих исследователей. Примечательно, что поздние труды Лукашевича снискали автору «славу» душевнобольного. Как известно, подобную же оценку заслуживали порой и исследования Марра, достаточно вспомнить, например, комментарии Н. С. Трубецкого в одном из его писем за 1924 г. (см. *Письма и заметки Н. С. Трубецкого*, М: Языки славянской культуры, 2004. С. 74—75). Однако не исключено, что причина отмеченных сходств в работах этих исследователей отчасти кроется во вдохновлявшем их общем философском источнике — психологии народов (*Völkerpsychologie*). Вопрос о влиянии этого течения на российское до- и постреволюционное языкознание поднимается и в публикуемой работе Т. П. Ломтева.

При редактировании текста были сохранены некоторые пунктуационные и орфографические особенности оригинала, отражающие индивидуальный стиль автора и специфические черты русского правописания соответствующего периода, а также авторские особенности оформления основного текста и сносок.

*К. Брандист, Е. Чоун*



# Понятие языка в марксистском освещении

Т. П. Ломтев

ГАРФ ф. А-4655, оп. 2, д. 586, л. 21—70.

Следует отвергнуть превратное представление, будто (какая-либо) система должна быть признана совсем ложною, а истинная система напротив — лишь противоположно ложной... Истинная система не может поэтому находиться к ней (низшей системе, Л. Т.) лишь в отношении противоположности, ибо это противоположное было бы само односторонним. Напротив, как высшее, она должна содержать в себе низшее.

Гегель.

## Введение

С марксистской точки зрения совершенно очевидно, что теория материалистической диалектики и является всеобщим методом познания природы и общества, в том числе, и человеческого мышления. Это положение основывается на той мысли, что диалектика как теория, соответствует объективным процессам, совершающимся независимо от сознания человека. Эти процессы — суть процессы динамические, в своем развитии они подчинены диалектическим законам независимо от всякой диалектики, как субъективного сознания человека. Весь смысл диалектики, как теории, в том и заключается, что она соответствует объективной действительности и дает человечеству правильную ориентацию в вопросах субъективной деятельности. Диалектика, как теория, является обобщенным результатом тысячелетней практики человечества, отражающим диалектику бытия. Излагая Маркса по этому вопросу, Энгельс говорит: «Таким образом, диалектика понятий сама становилась лишь сознательным отражением диалектического движения внешнего мира»<sup>1</sup>. Представляя собою всеобщую методологию, теорию познания вообще, она обязательна для всех специальных дисциплин; и в том случае, если некоторые положения последних противоречат основным законам материалистической диалектики, то эти положения должны быть признаны не соответствующими объективным фактам. Такой взгляд среди марксистов считается общепринятым. ДЕБОРИН, например, говорит, что «метод диалектического материализма является результатом всей совокупности человеческого знания. Поэтому он не может быть опровергнут частными, случайными фактами, которые сами подлежат критической проверке с точки зрения общей методологии»<sup>2</sup>. Наше время, есть время пе-

<sup>1</sup> ЭНГЕЛЬС, Людвиг ФЕЙЕРБАХ, М. 1918 г., стр. 58.

<sup>2</sup> ДЕБОРИН, вступительные замечания к конспекту «Науки логики» ЛЕНИНА, «Подзн[аменем]. Мар[ксизма].», 1925г., № 1—2, стр. 5.

реоценки старых ценностей. Все основные положения специальных дисциплин пересматриваются под углом зрения диалектического метода. Большинство наук, по признанию многих марксистов, переживают теперь методологический кризис. Диалектика широкой волной разливается по всем отраслям человеческого знания. «Мы стоим, — пишет акад. ДЕБОРИН, — перед огромными проблемами обще-научного характера, диктуемыми как развитием естествознания, так и общественными сдвигами. Быть может, не будет преувеличением сказать, что мы стоим перед новой революцией в области мышления. [указание на конец цитаты в оригинале отсутствует — *ред.*] «Если диалектический метод, — продолжает он, — благодаря Марксу дал возможность совершить переворот в области обществознания, то этого далеко еще нельзя сказать об естествознании, где сила традиции была слишком велика, чтобы можно было легко преодолеть предрассудки метафизического способа мышления»<sup>3</sup>. Еще в большей степени «этого нельзя сказать» об языкознании. Там сила традиции была не менее велика, и метафизические способы мышления далеко еще не вытеснены диалектическими. Языкознание в этом отношении занимает даже менее выгодное положение, чем естествознание. Если теоретические проблемы последнего уже не раз привлекали к себе внимание научной общественности, то аналогичные вопросы языкознания далеко не пользовались таким успехом: их разработка не привлекла столь широкое участие представителей теоретической мысли. Эта сравнительная отсталость, видимо, объясняется тем фактом, что в эпоху великих социальных сдвигов лучшие умы выдвигающегося класса мобилизуются им для разрешения основных вопросов его первоначального устройства. Человеческая мысль тогда больше занята практическими вопросами действительности и у нее не остается ни времени, ни внимания на теоретическую разработку законов последней. И только после того, когда социальные процессы, взволнованные крупными сдвигами, войдут в более или менее спокойное русло, теоретическая мысль тогда приобретает твердую почву для своего развития. Новые классы создают тогда нечто новое, как в области философии, так и в области других наук. Так было в эпоху восхождения буржуазии, так есть теперь, в эпоху восхождения пролетариата. В этом всеобщем подъеме наук приобретают более быстрый темп своего развития те из них, которые по своему существу ближе всего удовлетворяют запросы строящегося социализма. В этом отношении языкознание далеко не стоит на первом месте. И если переворот в естествознании далеко еще не закончился, то в языкознании, как науке, дальше стоящей от практических вопросов ближайшего времени, он только еще начинается. Это начало знаменуется не только с большим эффектом выступившей яфетической теорией, которая противопоставила себя в основном всей старой, так называемой индоевропейской лингвистике, но и многими другими явлениями, например, сравнительно большим привлечением внимания к вопросам философии языка. Все это говорит о несомненном сдвиге в методологии языкознания. И если старая эмпирическая лингвистика пренебрежительно от-

---

<sup>3</sup> ДЕБОРИН, ГЕГЕЛЬ и диалектический материализм, вступительная статья к сочинениям Гегеля; [Т.] 2, 1929 г., стр 111.

носились ко всяким теориям и широким обобщениям, предпочитая заниматься так называемыми фактами, то новый период в лингвистике открыто признает необходимость широких обобщений. Послеоктябрьская теоретическая лингвистика в С. С. С. Р. идет под флагом материалистической диалектики, как всеобщего метода познания действительности. С точки зрения новейшего этапа в лингвистике суждение Маркса о том, что эмпирические естествоведы, отрицающие философию, всегда шли незаметно для себя на поводу какой-либо философии, применимо и к эмпирическим языковедам. Послеоктябрьская лингвистика вследствие сложившихся исторических условий естественно избавлена от узко эмпирической точки зрения. Но при всем том, должно признать, что многие общие вопросы языкознания в современной лингвистической литературе разрешаются далеко не верно с точки зрения диалектического метода. Основы последнего, как известно, были подвергнуты ревизии со стороны некоторых философов. В результате возникшей по этому поводу дискуссии в философии создались две школы, известные под именами диалектиков и механистов. Спор между ними вовлек в круг обсуждения все основные вопросы философии, по которым и получились разногласия между названными школами. Вскоре после этого аналогичные вопросы в применении к языку стали занимать и некоторых языковедов и даже не языковедов, взявшихся писать по вопросам философии языка. При этом надо сказать, что в результате таких писаний в языкознании получили больший вес суждения механического толка, чем, например, в философии; там на страже старых основ ортодоксального марксизма стоят видные и испытанные марксисты; в языкознании же таковых пока еще нет. Поэтому позиции теории материалистической диалектики здесь, более чем где-либо, открыты. Дело обеспечения этих позиций должно представляться одним из основных. Таким образом, раскрытие истинного характера некоторых современных высказываний по философии языка и составляет основную задачу данной работы.

Язык ближайшим образом относится к одному из родов человеческой деятельности, именно: коммуникативной деятельности. Маркс в своем знаменитом предисловии к «Критике политической экономии» писал, что «...в общественном производстве своей материальной жизни люди вступают в определенные, необходимые независимые от их воли, производственные отношения, которые соответствуют определенной ступени развития их материальных производительных сил. Совокупность этих производственных отношений образует экономическую структуру общества, истинную основу, на которой возведена юридическая и политическая надстройка и которой соответствуют определенные общественные формы сознания» .

Эти производственные отношения, в которые вступают люди независимо от своей воли, проникаются, пропитываются, облекаются их коммуникативной деятельностью; она дает возможность людям согласовывать свое производство, так его комбинировать, чтобы оно отвечало их ближайшим целям. Коммуникация — все равно, что воздух для человека: как человек не может жить без воздуха, так общество не может жить без коммуникации, под которой здесь разумеется более широкое понятие по сравнению с тем, что при-

нято обычно понимать под этим термином. Таким образом, коммуникативная деятельность общества есть его духовная деятельность, которая может выражаться в живописи, музыке, слове, танцах и. т. д. Чем далее отходит коммуникативная деятельность общества от его производственной деятельности, тем более она кристаллизуется в себе: она превращается, в частности, в философию, науку и. т. д. Из простой служанки материального производства она превращается в собственную противоположность: сама в себе становится производством особого рода, ближайшие цели которого вовсе не обязательно должны совпадать с целями материального производства.

Речь человека, говоря вообще, относится к его коммуникативной деятельности, которая объективируется артикулированными звуками. Этими ограничениями мы делаем непричастными к речи музыку, живопись и т. д. Речь есть непрерывный поток: она деятельность. Лингвистическая мысль с древнейших пор старается этот поток расчленить на составные части и дать их определения. Эмпирически давно уже выделены слово, словосочетание и предложение, из которых слагается наша речь. Лингвистическая мысль в толковании этих «выделений» не пришла еще в согласие, наоборот: разнобои в их определениях все возрастают. По мнению одних, то или другое из отмеченных «выделений» является реальной категорией, по мнению других, наоборот. Но разногласия на этом не останавливаются: в пределах этих разграничений они подразделяются на более мелкие группы.

### Язык как относительная устойчивость

В данной связи нас не интересуют вопросы общего определения слова и предложения; но мы сейчас же заявляем, что эти элементы реально существуют в языковом процессе. И, тем не менее, никакое соединение тех или других не составит языка. Если слово и предложение есть известные реальные единицы, то язык есть некоторая новая единичность, которая никоим образом не может быть сведена к простым соединениям своих элементов. Эта новая реальность или лучше сказать, реальная совокупность должна быть формулирована и выделена из всего окружающего, как некоторая индивидуальная специфичность. В лингвистической литературе наметилось два основных направления в разрешении этой проблемы, изложение которых, между прочим, дал ВОЛОШИНОВ, В. Н. в своей книге «Марксизм и философия языка»<sup>1</sup>. Одно из этих направлений он назвал индивидуалистическим субъективизмом, другое — абстрактным объективизмом. Мы не будем делать изложение этих направлений, как некоторых систем, мы будем делать из них извлечения, необходимые для наших целей.

ГУМБОЛЬДТ в истории языкознания — основополагающий ум. Он является родоначальником того направления в языкознании, которое утверждает, что язык есть непрерывная деятельность, непрерывное становление (*energeia*) и которое Волошинов назвал индивидуалистическим субъективизмом. Это направление характеризуется такими именами, как Leo Spitzer, Lörck, ШТЕЙНТАЛЬ и другие. По мнению Волошинова, индивидуалисти-

---

<sup>1</sup> Изд. «Прибой», 1929 г.

ческий субъективизм не может смотреть на язык, как на систему норм. Напротив, он утверждает, что язык, как *ergon*, как устойчивая система норм есть абстракция, созданная нашим умом на основании мертвого, застывшего материала прошедшего зафиксированного творчества духа, его деятельности.

Абстрактный объективизм по этому пункту утверждает противоположное. Его представителем является Женевская школа языкознания во главе с Фердинандом де СОССЮРОМ, который исходит из трех взглядов на язык: 1) язык-речь (*langage*) 2) язык, как система норм (*langue*) и язык, как индивидуальный речевой акт, высказывания (*parole*). Второе и третье понимание языка являются составными элементами первого, которое представляет собою совокупность всех сторон языковой деятельности: физической, психической, физиологической и социальной. «Взята в целом, — говорит СОССЮР, — речь многообразна и гетероклитна. Относясь к нескольким областям, будучи одновременно явлением физическим, физиологическим и психическим, речь принадлежит еще области индивидуальной и области социальной; она не дает себя классифицировать ни по какой определенной категории гуманитарных явлений, ибо неизвестно, как найти ее единство»<sup>2</sup>. Поэтому язык следует отличать от речи. В противоположность гетерогенности последней язык есть целое в себе и принцип классификаций. Как только мы дадим ему первое место среди явлений речи, мы внесем, по мнению Соссюра, естественный строй и порядок в конгломерат, не поддающийся никакой иной классификации.

Отличая язык от речи, он отличает его так же и от индивидуального говорения (*parole*), которое не может быть предметом лингвистики так же, как язык-речь. «Отличая язык от высказывания (*parole*) — говорит Соссюр, — мы, тем самым, отличаем: 1) то, что социально, от того, что индивидуально; 2) то, что существенно, от того, что побочно и более или менее случайно»<sup>3</sup>. По мнению Соссюра, язык не является деятельностью говорящей личности, «он — продукт, который личность пассивно регистрирует; язык никогда не допускает никакого произвола личности и вообще никакого изменения собственного существа деятельностью говорящей личности. «Высказывание, — говорит он, — напротив, индивидуальный акт воли и мышления, в котором мы можем различать: 1) сочетания, посредством которых говорящая личность утилизирует систему языка для выражения своей индивидуальной мысли; 2) психофизический механизм, позволяющий высказывать эти сочетания»<sup>4</sup>. Таким образом, язык, противостоя речи и высказыванию, является единственным объектом лингвистического изучения.

Суммируя изложенное, можно сказать, что если индивидуалистический субъективизм определял язык, как непрерывное становление, деятельность, отрицая за ним свойства устойчивости, то абстрактный объективизм устраняет всякое понимание его, как деятельности; он отрывает его, как систему от того, системой чего он является или, что то же, в чем, собственно, последняя проявляется, т. е. от языка-речи. По его мнению, язык есть устойчи-

<sup>2</sup> Цитирую по ВОЛОШИНОВУ, стр. 78.

<sup>3</sup> Там же, стр. 74.

<sup>4</sup> ВОЛОШИНОВ, стр. 74.

вая система нормативных языковых форм, объективно существующая независимо от языка, как особая сущность, как объект, являющийся универсальным прототипом индивидуальных говорений, как нечто отдельное и самостоятельное. В понимании абстрактного объективизма язык, как лермонтовский дух изгнания, летает над грешною землей и не позволяет себе опуститься к индивидуальным говорениям, к грешной речи вообще, полагая, что в этом своем качестве она не способна обрести никакое единство. Ему ничего не остается делать, как покрыть землю, на которой передвигаются говорящие люди, сетью норм, на которые эти последние должны ориентироваться, не производя в них никаких изменений. Если индивидуалистический субъективизм полагал, что язык как система норм есть абстракция, не соответствующая действительному языковому процессу, то абстрактный объективизм, придавая реальное значение системе языковых норм, утверждает, что индивидуальный акт речи есть как бы подражание некоторой универсальной сущности, т. е. системе нормативных языковых форм или, что то же, он есть вариация этой системы в некотором «ином, с большим или меньшим приближением к ней. Очертив эти два направления ВОЛОШИНОВ заключает: «Мы полагаем, что здесь, как и везде, истина находится не на золотой середине и не является компромиссом между тезисами и антитезисами, а лежит за ними, дальше их, являясь одинаковым отрицанием, как тезиса, так и антитезиса, т. е. являясь диалектическим синтезом»<sup>5</sup>. И чтобы не оставалось никаких сомнений относительно того, где обретается пресловутый «диалектический синтез», он продолжает: «Язык как устойчивая система нормально-тождественных норм есть только научная абстракция». «Конкретной действительности эта абстракция не адекватна». «Язык есть непрерывный процесс становления, осуществляемый социальным речевым взаимодействием говорящих»<sup>6</sup>. Что все течет, что все изменяется, что на свете нет ничего абсолютного неизменного, теперь известно всякому второстепенцу. Теперь все знают, что «ни в природе, ни в общественной жизни, ни в понятиях людей нет и не может быть ничего такого, что могло бы претендовать на неизменность»<sup>7</sup> Это — мудрость гераклитовской древности; но не все умеют заметить иную сторону того же процесса, его относительную устойчивость. Характерным представителем такого рода людей является «диалектик» ВОЛОШИНОВ, по мнению которого, язык, как устойчивая система норм, есть абстракция, не адекватная действительности. А между тем, ГУМБОЛЬДТ, которого ВОЛОШИНОВ пытался уложить в рамки положений индивидуалистического субъективизма, думал иначе: он полагал, что «язык — это всецело живой процесс творчества, — он по существу своему есть разговор, — и, однако же, он не только нечто подвижное, но и в то же время нечто устойчивое... Он не только нечто высказываемое, но и в то же время сказанное (*Gesprochenhaben*)»<sup>8</sup>.

БЕЛИНСКИЙ в свое время по поводу шиллеровского творчества говорил,

---

<sup>2</sup> ВОЛОШИНОВ, стр. 98.

<sup>8</sup> Там же, стр. 117.

<sup>7</sup> ПЛЕХАНОВ, Гром не из тучи, Под знаменем Марксизма, 1928 г. № 5, стр. 17.

<sup>8</sup> Цитирую по Гайму, Вильгельм фон ГУМБОЛЬДТ, стр. 410.

что надо быть слишком великим лириком, чтобы свободно ходить на котурнах шиллеровской драмы: простой талант, взобравшийся на ее котурны, падает прямо в грязь. Не нужно, скажем от себя, быть великий акробатом мысли, чтобы состязаться с ГУМБОЛЬДТОМ, нужно просто быть диалектиком, что бы свободно ходит на котурнах его мысли. Автору книги «Марксизм и философия языка» очевидно, не совсем удалось проделать такую операцию на котурнах диалектической мысли, ему пришлось воспользоваться плоскими санями субъективизма. Пусть извинят меня читатели за следующие пространственные выписки, они необходимы, так как сами за себя говорят лучше, чем можно о них сказать. «С действительно объективной точки зрения, — говорит ВОЛОШИНОВ, — пытающийся взглянуть на язык совершенно независимо от того, как он является данному языковому индивиду в данный момент, язык представляется непрерывным потоком становления». Для стоящей над языком объективной точки зрения — нет реального момента, в разрезе которого она могла бы построить синхронистическую систему языка». Последняя, по его мнению, «с объективной точки зрения не соответствует ни одному реальному моменту процесса исторического становления». Он говорит, что «для историка языка, стоящего на диахронической точке зрения, синхронистическая система нереальна. Она «... существует, по его мнению, лишь с точки зрения субъектного сознания говорящего индивида...». «С объективной точки зрения она не существует ни в один реальный момент исторического времени». «В аналогичном положении, — говорит ВОЛОШИНОВ, — находится всякая система социальных норм. Она существует лишь в отношении к субъективному сознанию индивидов»<sup>9</sup>. Сюда относятся эстетические нормы вкуса, правовые этические и другие нормы. По утверждению ВОЛОШИНОВА ... «род их бытия, как норм, один и тот же, — они существуют лишь в отношении к субъективным сознаниям членов данного общества»<sup>10</sup>.

Итак, языковая система, т. е. нечто устойчивое, с объективной точки зрения, нереальна, с субъективной же точки зрения она оказывается совершенно реальной. Это, во-первых. Во-вторых, в аналогичном положении находятся всякие другие социальные нормы. Таким образом, например, система правовых норм в капиталистическом обществе, как система, не реальна. Однако, остается неизвестным, почему само капиталистическое общество, как определенное единство, которое в частности, регулируется правовыми нормами, считается реальным. Может быть и капиталистическое общество, как устойчивое единство, противопоставляемое, например, феодальному, так же не реально. Может быть, реально только автомобильное движение по улицам какой-нибудь Москвы, шум и лягз заводских станков и смена одежд и лиц?

Мы, конечно, не возражаем против такого понимания диалектики, если оно не пойдет дальше головы автора вышеприведенных цитат, ибо мы вовсе не желаем, чтобы субъективизм выдавался за диалектику. А между тем, эта, с позволения сказать, «диалектика» начинает находить себе место в головах

---

<sup>9</sup> ВОЛОШИНОВ, стр. 79.

<sup>10</sup> Там же, стр. 79.

довольно известных лингвистов. ВОЛОШИНОВ в разбираемой книге обвинил ШОР в принадлежности к Женевской школе в лингвистике, по которой, как мы видели, язык реален только, как система известных норм. ШОР в своей рецензии на указанную книгу, чтобы отвести от себя эти нападки, высказала положение, по которому вовсе не нужно «настаивать в настоящее время на правильности положений Гумбольдта» о том, что конкретная действительность языка не адекватна абстракции, конструируемой лингвистикой в виде устойчивой системы языковых форм<sup>11</sup>. По ее мнению, эти положения вовсе не нуждаются в защите, так как они признаны в каждом введении в общее языкознание. Оставляя в стороне те «введения», которые имеет в виду ШОР, должно заметить, что в другом месте она писала несколько иначе. Свою статью «Кризис современной лингвистики» она окончила (с претензией на афоризм) так: «Язык не есть вещь (*ergon*), но естественная природная деятельность человека (*energeia*) — сказала романтическая языкознание XIX века. Иное говорит современная теоретическая лингвистика: «язык не есть деятельность индивидуальная (*energeia*) но культурно-историческое достояние человечества (*ergon*)»<sup>12</sup>. Нет никакой необходимости говорить о том, что достояние есть, все-таки, нечто устойчивое, и всякая система, составленная на этом материале, очевидно, должна соответствовать ему. Если бы все наши абстракции всегда не соответствовали действительности, тогда следовало бы признать всю философскую деятельность человечества напрасным трудом. В свое время совершенно справедливо указывали рыцарям «мышления по принципу наименьшей траты энергий» о том, что надобность в их писаниях по меньшей мере сомнительна по той простой причине, что кроме их (точнее сказать — него) на свете не существует ничего. С точки зрения новейших героев далеко не новейших «истин», следовало бы напомнить всем составителям, например, грамматических систем, о том, что их труд — далеко не «экономная» трата энергии, так как всякая система не имеет научного значения, т. е. не соответствует действительному процессу. Она полезна и действительна только с точки зрения практики, но с точки зрения теории познания — она фикция. Здесь «диалектик» ВОЛОШИНОВ подает руку субъективисту Вл. САРАБЬЯНОВУ пришедшему к «теоретически безукоризненному выводу в определении качества», который, однако, практически оказался бесполезным. САРАБЬЯНОВ пишет: «Наличие в вещи какого-либо свойства или отсутствие его сравнительно с другой вещью уже делает из этих двух вещей два разные качества». Любая вещь, по его мнению, теоретически есть совокупность «безконечного количества» свойств, а потому теоретически верно предположение, что в любой момент какое-нибудь свойство или возникло или отмерло, а потому, любая вещь есть в любой другой момент иное качество»<sup>13</sup>. Действительно мудро построить какую-либо систему языка, если последний в своем непрерывном становлении в каждый иной момент есть уже не то, что он был минуту

---

<sup>11</sup> ШОР, рецензия на книгу ВОЛОШИНОВА «Русский язык в Советской школе», № 3, 1929 г., стр. 151.

<sup>12</sup> Яфетический сборник, V, стр. 71.

<sup>13</sup> Там же, стр. 35.



назад. Совершенно очевидно, что САРАБЬЯНОВ снимает категорию качества, как реальную категорию, сводя все процессы мира к количественным изменениям. Не менее очевидно и то, что ВОЛОШИНОВ по этому пункту, повторяем, совершенно согласен с субъективизмом САРАБЬЯНОВА. Категория качества у обоих «диалектиков» определяется, как субъективная категория: она действительна только с точки зрения индивидуального сознания. «Качество есть объективно-субъективная категория», — говорит САРАБЬЯНОВ<sup>14</sup>.

Древность «новейших» взглядов механистов, в том числе САРАБЬЯНОВА, достаточно известна. Равным образом известно и то, что уже в древней Греции умели ставить вопрос по другому. Так, например, платоновский Сократ в «Кратиле» в споре со своим собеседником того же названия, который придерживался гераклитовского учения, утверждал, что «... не слишком умному человеку свойственно... произносить суд против себя и вещей, — что ни в чем нет ничего здорового, но что все течет, будто скудель, — что все вещи, точно будто люди, страдающие расстройством желудка, подвержены различным течениям и изменениям»<sup>15</sup>. А между тем, «каким же образом, — говорит тот же Сократ, — могло бы быть чем-нибудь то, что никогда не то же?». «Да оно не было бы никем и познано ибо только, что приступил бы ты с намерением познать его, — оно сделалось бы иным и чуждым»<sup>16</sup>. Я не приписываю здесь суждения[м] Платона абсолютной истинности. Напротив, совершенно очевидно, что он не умел привести в единство противоречивых моментов бытия: его относительной устойчивости и одновременной изменчивости. Он нашел выход в том, что первое свойство приписал идеям, а второе — бытию. Нечто подобное случалось с новейшими фальсификаторами диалектики. Они, правда, не выдвигали учения о платоновских идеях по причине своей принадлежности к XX веку. Они поступили в духе другой школы: то обстоятельство, что все вещи имеют относительную устойчивость, они вычеркнули и оставили за ними свойство непрерывного течения и изменения. Нам нет никакой необходимости доказывать ошибочность взглядов САРАБЬЯНОВА, это с успехом сделали другие. Моя задача иная — показать, что диалектик ВОЛОШИНОВ развивает те же взгляды, что и субъективист САРАБЬЯНОВ. Остается пожелать нашим механистам познакомиться с историей партии, в частности, с идеей Л. Д. ТРОЦКОГО о «тактике-процессе», нашедшей суровый отпор в лице В. И. ЛЕНИНА.

Итак, язык, конечно, не является абстрактной системой себе тождественных норм, которая, представляясь оторванной от процесса речи, летает над ним, как дух божий летал над хаосом в первый день творения. Именно в этой оторванности языка системы от языка-речи и заключается основная ошибка абстрактного объективизма. Но язык не является также только непрерывным становлением, как это полагает ВОЛОШИНОВ, защищая суждение по этому вопросу, индивидуалистического субъективизма. Катего-

<sup>14</sup> Вл. САРАБЬЯНОВ, Беседы о марксизме, М., 1925 г., стр. 36.

<sup>15</sup> ПЛАТОН, Сочинения, т. V, М. 1874 г., стр. 286.

<sup>16</sup> Там же, стр. 285.

рии становления диалектика противопоставляет категорию ставшего. Истина бытия в том и заключается, что оно одновременно и нечто ставшее, т. е. наличное бытия, и нечто становящееся, т. е. непрерывно изменяющееся<sup>17</sup>. Это противоречие ставшего и становления разрешается в единстве, именуемом по ГЕГЕЛЮ мерой. Таким образом, язык реален не только, как поток речевого поведения, но и как некоторая система норм, которая, образно выражаясь, обнимает собою этот поток, пропитывает его, кладет свою печать на все индивидуальные разновидности его. Этим объясняется требование В. И. ЛЕНИНА о нормировании языка, истина которого в том и заключается, что он — единство устойчивости и изменчивости.

Очевидно, лишь условно можно приписать звание диалектика тому, кто говорит о реальности системы норм в языке только с точки зрения субъективного сознания.

Субъективизм — не диалектика.

### **Атомистические воззрения на язык**

Немаловажным вопросом следует также считать сохранение суждений о языке, восходящих к теории социального атомизма. Еще между ВУНДТОМ и ПАУЛЕМ существовало разногласие по вопросу об отношении к, так называемой, народной психологии. ПАУЛЬ в противоположность ВУНДТУ, не признавал народной психологии как реальной категории; в этом качестве являлась для него только индивидуальная психология. По его мнению, для оттенения некоторых свойств языка, следует ставить его в аналогию с царством органического мира. Так, например, в зоологии ничто не имеет реального бытия, кроме отдельных индивидуумов; роды, виды, классы представляют собою соединение ума, которые могут быть более или менее произвольными. Языкознание, по мнению Пауля, тоже должно стать на эту основу. Согласно с общим его определением языка, мы должны различать столько языков, сколько говорящих индивидуумов. Языки отдельных индивидуумов соединяются нами в общий язык, на котором говорит народность. Но этот общий язык есть абстракция. В действительности, в каждый данный момент внутри народности говорят на таком количестве языков, сколько имеется говорящих индивидуумов. В русской лингвистической литературе такой взгляд на язык развивал профессор БОДУЭН де КУРТЕНЭ. «Конечно, — говорит он, — так называемый русский язык представляет из себя чистейшую фикцию. Никакой русский язык точно также, как и никакой племенной или национальный язык вовсе не существует. Существуют как поэтические реальности, одни только индивидуальные языки, точнее: индивидуальные языковые мышления<sup>18</sup>. Вслед за ним повторяет тоже самое и ШАХМАТОВ; по его мнению, реальное бытие имеет язык каждого индивидуума; язык же области народа оказываются только научными фикция-

---

<sup>17</sup> Термин «становление» у ГЕГЕЛЯ означал единство чистого бытия и чистого ничто; употребление же его в смысле непрерывной изменяемости мы встречаем у ПЛЕХАНОВА, в его предисловии к книге «Людвиг Фейербах», М., 1928 г., стр. 17.

<sup>18</sup> Бодуэн де КУРТЕНЭ, Введение в языковедение, 1913—14 гг., стр. 41. (лит. п).

ми [Так в оригинале— ред.]. И, тем не менее, он не считает себя обязанным ограничиваться только фактами одного языка своего. В своих последованиях он намерен пользоваться данными и других индивидуальных языков для анализа общих законов, действующих в языке<sup>19</sup>. Когда дело касается конкретного исследования, тогда люди типа академика ШАХМАТОВА становятся трезвыми и изменяют своей формулированной философии, по которой общий язык — фикция и молчаливо создают новую, закрепляющую за их исследованиями значение общности. Этим объясняется его оговорка о желании пользоваться фактами других индивидуальных языков. Однако, остается неизвестным, почему именно индивидуальный язык обладает всей полнотой реальности. Ведь, если язык одного индивидуума не то же, что язык другого, то и каждый из них отдельно взятый в каждый данный момент не то, что он был раньше. «Очевидно, — говорит ПОТЕБНЯ, — что крайне ошибочно было бы приписать реальность личности в отличие от идеальности понятия народ, ибо личность, мое «я» есть тоже обобщение содержания, изменяющееся каждое мгновение. Ключ к разгадке явлений лично семейной, родовой, племенной, народной жизни скрыт глубже, чем в абстракции, называемой личностью»<sup>20</sup>. Следовательно, общий язык может быть назван абстракцией или, что то же, фикцией, в равной степени с индивидуальным языком.

Люди, умеющие мыслить до конца, не совершают такой непростительной непоследовательности, как, например, ШАХМАТОВ. К их числу можно отнести Людвигу НУАРЭ. Он говорит, что «в природе не существует в действительности ни народа (genus), ни вида (species), ни индивидуума» Все это только предельные линии классификации и абстракции, вносимые в природу мыслящим духом человеческим ради большей обзорности, ориентировки и понимания»<sup>21</sup>.

Некоторые русские языковеды воспользовались рецептом НУАРЭ. Я имею в виду книгу ВОЛОШИНОВА, в которой отрицается реальность индивидуальных языков и признается в качестве бесспорной реальности языка только высказывание, поскольку оно может быть закреплено актом высказывания.

Такого рода теории имеются, однако, не только в языкознании, но в многих других специальных областях. Для примера можно сослаться хотя бы на того же САРАБЬЯНОВА. Он говорит: «Без субъективизации невозможно никакое деление на классы, роды, виды, так как признаков бесчисленное множество, а важного и неважного объективно в природе не существует»<sup>22</sup>. САРАБЬЯНОВ относится к числу механистов, которые сомневаются в реальности видов, классов, находя их созданиями субъективного ума. Как видно они недалеко ушли от НУАРЭ. Но при ближайшем рассмотрении они оказываются не далеко ушли и от более древних писателей. Например, РОСЦЕЛЛИН еще в конце XI в. утверждал, что «только чувства одни могут дать нам познание действительности: виды роды, классы, наконец, общие пред-

<sup>19</sup> ШАХМАТОВ, Очерк современ. рус. лит. яз. 1925 г., стр. 5.

<sup>20</sup> ПОТЕБНЯ, Язык и народность, Вестник Европы, 1895 г. Т. V, стр. 35.

<sup>21</sup> НУАРЭ, Орудие Труда, стр. 185.

<sup>22</sup> САРАБЬЯНОВ, стр. 37.

ставления являются только созданиями ума, внешним образом они представляются словами, *flatus vocis* (т. е. дуновениями голоса), вне же этого они не существуют»<sup>23</sup>. Очевидно, следует считать, что наши языковеды разбираемого типа тоже склонны полагать, например, классовый язык результатом «дуновения голоса».

Мы уже указывали, что, по мнению ПАУЛЯ, в зоологии ничего не признают реальным, кроме индивидуумов. В последнее время такие высказывания возродились в спорах с механистами. Эти высказывания о реальности только индивидов, как было указано, восходят к теории социального атомизма, по которой общество представляется в качестве суммы индивидуумов, и все то, что закономерно по отношению к ним, — закономерно и по отношению к обществу. При этом, наши механисты понимают, что их теоретические выводы в таких случаях бесполезны. «Мы пришли, — пишет САРАБЬЯНОВ, — теоретически к безукоризненному выводу, в определении качества[...], но вывод в определении качества [Так в оригинале — ред.], но вывод этот практически бесполезен. В самом деле, нам нужно действовать в отношении к данной вещи в зависимости от того, какова она, но определить то, что она есть, т. е. ее качество, принципиально невозможно, так как в своих соседних точках времени она уже представляет собою разные качества»<sup>24</sup>. Мы уже приводили мнение цитированного автора о том, что деление на классы и виды без субъективизма невозможно. Остается непонятным, почему деление на индивидуумы возможно при таких безукоризненных взглядах. Если в чем либо и есть что реальное, так оно определяется, по мнению САРАБЬЯНОВА, микроскопически малым промежутком времени. Таким образом, реальность индивидуума, живущего несколько лет, становится абсурдом. Он в таких случаях логически должен считаться такою же абстракцией, как и прочие категории.

Однако в жизни требуется разделять вещи на классы, т. е. признавать реальность классов, иначе невозможна никакая практика. Тогда они объявляют практику субъективным началом и делают уступки в теории. Таково понимание единства теория [теории?] и практики у всех субъективистов. А между тем, ЛЕНИН по этому вопросу писал: «Точка зрения практики должна быть первой и основной точкой зрения теории познания. И она приводит неизбежно к материализму, отбрасывая с порога бесконечные измышления профессорской схоластики... Этот критерий настолько «неопределенен», чтобы не позволять знаниям человека превращаться в «абсолют», и в то же время настолько определен, чтобы вести беспощадную борьбу со всеми разновидностями идеализма и агностицизма»<sup>25</sup>, и добавим от себя, [с] механическим субъективизмом. «Если то, что подтверждает наша практика, — продолжает ЛЕНИН, — есть единственная, последняя, объективная истина то реальность наших понятий, например, о классе, не подлежит сомнению, т. е. они (понятия) соответствуют реальной действительности. При этом, практика в качестве критерия истинности наших понятий не понима-

---

<sup>23</sup> Цитирую по ПОГОДИНУ, Язык как творчество, стр. 382.

<sup>24</sup> [В оригинале текст сноски отсутствует. — ред.]

<sup>25</sup> ЛЕНИН, Материализм и эмпириокритицизм, т. X, М., 1924 г. Стр. 115.

ется здесь узко эмпирически. Практика первобытного человека, например, доказывала ему истинность его представлений о мире (анимизм), но мы теперь знаем, что они были ложны. Теория, поскольку ею овладевают массы, сама становится практикой. Сама практика вне определенной системы, т. е. теории, не может представляться сознанию человека. О так называемом акте можно сказать то же, что говорит народная пословица о законах. Факт — что дышло: куда ни повернул, туда и вышло. Факт, несмотря на свою «упрямость», приобретает определенное значение только в системе целого, где оно является частью. Наши суждения о мире не непосредственны: они базируются на каком-то основании, которое проливает свет на понятие и, т. о., на факты. Противоречие между теорией и какими-либо отдельными фактами не означает ложности теории. В этом смысле теория будет права, если скажет: «тем хуже для фактов». Таким образом, когда говорят о практике, как о критерии истинности нашего познания, тогда следует помнить, что речь идет не только об узкой практике сегодняшнего дня, но также и о бесспорных достижениях человеческой мысли, вошедших в плоть и кровь нашей практической деятельности. Этим объясняется, между прочим, Ленинское определение политики, как умение считать миллионами. Если бы классы, как объективные категории, не существовали, тогда зачем вести классовую политику? Ведь класс — субъективное сознание или просто — фикция. Если бы национальности как реальные категории не существовали бы, тогда зачем вести национальную политику? Ведь нации есть также только создание ума, предельные линии его классифицирующей деятельности. Но если классы существуют объективно, тогда почему объективно не может существовать классовый язык; если существуют национальности, тогда почему не могут существовать национальные языки. Очевидно, всякие суждения о нереальности классовых и национальных языков отмечаются «теоретической безукоризненностью» только для известных лиц. Таково, между прочим, мнение акад. Н. Я. МАРРА, по которому национальные языки — фикция; реальны же только классовые языки. По поводу указанного взгляда акад. МАРРА выступал еще Н. Н. АНДРЕЕВ с указанием того, что он (взгляд) есть только видимость применения классовой теории к языку. А еще ранее против такой упрощенческой точки зрения выступал ПЛЕХАНОВ, когда критиковал взгляда [взгляды?] А. ЭЛВФЕРОПУЛОСА.

Теоретически безукоризненные выводы о реальности только индивидуумов порождаются тем несомненным фактом, что никакое общее не существует вне отдельного. ЛЕНИН по этому поводу писал с определенной ясностью. Всякое «отдельное, - говорит он, - не существует иначе, как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном и через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка, сторона или сущность) отдельное. Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное не полно входит в общее и т. д. и т. д. Всякое отдельное тысячами переходов связано с другого рода отдельными и т. д. Можно было бы сослаться и на ДЕБОРИНА, который писал, что «единичное не составляет отрицание общности, но ее осуществление. Конкретное единичное или конкретный индивидуум сам в себе, поскольку в нем общность осуществлена как действительность,

есть общность». Я не говорю уже о ГЕГЕЛЕ; понимание этого обстоятельства было доступно и некоторым представителям средневековья. Например, Альберт Великий в своем трактате «*De intellectu et intelligibili*» пишет: «Некоторые из авторитетнейших латинских ученых, отвергая теорию номинализма, утверждают, что всеобщее (*universale*) представляет собою нечто реальное в вещах: если бы было иначе, нельзя было бы ничего утверждать с достоверностью о чем бы то ни было, тем более, что в самой природе всеобщего заключается то, что оно есть; оно содержится целиком в каждом из своих частных проявлений. Прибавим, что всякую вещь можно понять лишь в том, что является, в действительности ее формой. Более того, реальным в вещах является лишь то, что составляет все и единое в многообразии, ибо всеобщее не теряет своего права на существование в вещах потому, что оно заключается во многих из них; напротив, благодаря этому оно существует в вещах вне нашего понимания (*extra animam*). Всеобщее должно, действительно, существовать в вещах потому, что оно образует единство в многообразии». Так писали в средние века. Теперь, конечно, таких мест мы не найдем ни в сочинениях диалектиков, ни в сочинениях механистов. Теперь всякий обязан отгородить себя от средневекового учения о так называемых универсалиях поскольку наше понятие общего далеко не совпадает с средневековыми утверждениями о большей реальности универсалий. Философия несколько столетий трудилась даром. Но при всем том, кажется странным думать, что средневековье наполнено только схоластикой и что там днем с огнем не найдешь никакой диалектики. А между тем, приведенная цитата не столь категорична. Альберт Великий умел, например, понимать, что общее может существовать независимо от нашего сознания (*extra animam*), тогда как люди, сердцу которых принят мое мнение, что реальны только индивидуумы, полагают наоборот. Они суть Паули, Шахматовы, Бодуэны де Куртенэ и многие другие, в том числе Сарабьянов. Не следует напоминать о том, что приведенные авторы противоречат ЛЕНИНУ: это ясно без всяких замечаний. Скажу только, что такие люди как ВИЛЬГЕЛЬМ фон ГУМБОЛЬДТ умели обходить «теоретически безукоризненное» болото субъективизма. Он, например, полагая [*полагал?*], что «... человек не обладает сам по себе резко ограниченной индивидуальностью, что «я» и «ты» не только суть понятия, взаимно требующие друг друга, но, если бы можно было бы вернуться к пункту их разделения, они оказались бы понятиями истинно тождественными и, что в этом смысле существуют разные круги индивидуальности»<sup>27</sup>, определяемые разной степенью тождества и различия входящих в них индивидуумов. Без предположения этого условия невозможно никакое понимание и, следовательно, общение между людьми; отсутствие названного условия устраняет всякую соотносительность вещей. А между тем, вывод о реальности только индивидуумов покоится на том основании, что они все различны. Но это утверждение содержит только одну сторону истины; полнота же ее заключается в том противоречии, что все индивидуумы одновременно и тождественны, и различны. Сама фраза «все индивидуумы различны» заключает в себе противоречие, а именно: она утверждает не только раз-

---

<sup>27</sup> ГАЙМ, стр. 461

личие между индивидуумами, но и сходство между ними, поскольку противопоставляет их, как некоторую отдельность, всему тому, что не является индивидуумами. Такова диалектика бытия. Точно то же можно сказать и о языке. По мнению ГУМБОЛЬДАТА, «язык никогда не является делом отдельного человека, а всегда принадлежит всей нации, и тем не менее языку принадлежит служить орудием самым разнообразным индивидуальностям. Он обладает обоими свойствами, — свойством в качестве единого языка делиться на бесконечное множество, с другой стороны — свойством соединять это множество языков в единый»<sup>28</sup>. Индивидуальный язык, как часть, всегда зависит от своего целого: от языка общества, класса. Его жизнь со всех сторон связана с обществом и общим языком, ибо невозможно представить существование независимого индивидуума. Его беспомощность в отдельной борьбе предполагает необходимость общения как бы ни была выражена индивидуальность, она всегда предполагает общество. Индивидуальные языки составляют классовые, племенные, национальные языки и т. д., но ни один из этих последних не сводится к сумме своих единиц: индивидуальным языкам; они сами есть несомненные «индивидуальности», которые идут в своем развитии собственными путями, отличными от путей индивидуальных языков в отдельности. Вследствие этого «языки можно считать твореньями народов; и в тоже время они остаются твореньями отдельных лиц»<sup>33</sup>. В другом месте ГУМБОЛЬДТ говорит, что в языках так чудно совмещена их «индивидуальность со всеобщим сходством между ними, что все человечество говорит как бы на одном языке и в тоже время, у каждого человека, можно сказать, свой язык»<sup>34</sup>. Автор этой цитаты жил несравненно ранее МАРКСА и был несомненным идеалистом. Теперь мы перейдем к новейшим авторам, желающим быть между прочим, марксистами. Речь идет о Волошинове. Мы уже знаем, что, по его мнению, язык как система, т. е. как нечто устойчивое, не реален ни для какого промежутка времени с объективной точки зрения; в отношении же к субъективному сознанию он в таком качестве вполне реален. Он также не может признать объективную реальность индивидуальных языков, т. к. каждый из них в каждые два соседние момента, как бы они не были малы, различная вещь. Тогда в чем же заключается основная реальность языка? В высказывании, отвечает ВОЛОШИНОВ. Высказывание есть единственная и последняя реальность, и поскольку оно высказано, постольку оно дано. «Индивидуалистический субъективизм прав, — говорит ВОЛОШИНОВ — что единичные высказывания являются действительно конкретной реальностью языка»<sup>35</sup>. «Действительной реальной реальностью языка-речи,- продолжает он,- является не абстрактная система языковых форм и не монологическое высказывание и не психо-

---

<sup>28</sup> ГАЙМ, стр. 410.

<sup>33</sup> ГУМБОЛЬДТ, О различии организмов человеческого языка. ., СПб, 1859 г., стр. [В оригинале страница не указана. Возможно, соответствует более позднему переводу «Будучи, таким образом, творениями наций...языки остаются, однако, созданиями индивидов...», В. Гумбольдт Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 66 — ред.]

<sup>34</sup> Там же стр. [в оригинале страница не указана. В более позднем переводе работы В. Гумбольдта данная цитата присутствует на с. 74 (выходные данные работы указаны нами в сноске 33) — ред.]

<sup>35</sup> ВОЛОШИНОВ, стр. 111—112.

физиологический акт его существования, а социальное событие речевого взаимодействия, осуществляемое высказыванием и высказываниями»<sup>36</sup>. Этим, между прочим, объясняется то обстоятельство, что ВОЛОШИНОВ в своей специальной части книги, анализируя конкретные формы высказывания, ни одним словом не обмолвился о том, какая социальная группа является носителем этих форм. Но каково же отношение одного высказывания к другому? Существует ли между ними одновременно сходство и различие? Послушаем самого ВОЛОШИНОВА: «Слово противостоит говорящему на родном языке не как слово словаря, а как слово разнообразнейших [Так в оригинале. — ред.] высказываний языкового сочлена А, сочлена В, сочлена С и т. д., и как слово многообразнейших собственных высказываний»<sup>37</sup>. Очевидно, ни при каком другом условии невозможно сказать, что язык есть только становление и что становление в языке есть абстракция, не адекватная действительности. Очевидно утверждение только «разнообразия» не предполагает наличия категории тождества поскольку о последней нигде не упоминается. Не менее очевидно и то, что любители разнообразия должны следовать собственными путями, отличными от путей Марксизма, т. к. представители последнего не отказываются от того, что вещи находятся не только в лирическом беспорядке, но и в строгом, видимом прозаическом порядке.

### Проблема сущности и целого с точки зрения диалектики

В предыдущем изложении мы имели случай сказать, что язык есть некоторая совокупная реальность, что он есть известная специфическая «индивидуальность», которая в своем развитии идет собственными путями, отличными от путей индивидуальных языков. Но при ближайшем рассмотрении это разрешение вопроса не может считаться достаточно точным. Мы полагаем, что вопрос о взаимоотношении индивидуального языка и, например, классового не может быть более или менее удовлетворительно разрешен без использования в этом случае ГЕГЕЛЯ о сущности и целом. Изложение его с нашей точки зрения представляется необходимым.

\*\*\*\*\*

«Бытие есть непосредственное. Так как познание хочет познать истину того, что такое бытие в себе и для себя, то познание не останавливается на непосредственном и его определениях, но проникает через них в предположении, что за этим бытием есть еще нечто иное, чем само бытие, что эта основа составляет истину бытия. Это познание есть познание опосредованное, т. к. оно не находится непосредственно при сущности и в сущности, но начинается с другого, с бытия, и должно пройти предварительный путь, путь выхода за бытие или, правильнее, вхождение в оно»<sup>38</sup>. Так начинает

---

<sup>36</sup> Там же, стр. 113.

<sup>37</sup> ВОЛОШИНОВ, стр. 83—4.

<sup>38</sup> ГЕГЕЛЬ, Наука логики, ч. 1, 1916 г., стр. 1.



ГЕГЕЛЬ свое развертывание понятия сущности. Абсолютная сущность не имеет существования, но она должна перейти в существование. Она нечто отвлеченное и притом существенное, противопоставляемое некоторой конкретности, как не существенности.

[«]Сущность противостоит кажимости, видимости, но последние не противостоят как иное, первой, а равно и наоборот. Хотя миру явлений противостоит рефлексированный в себе, сущий в себе мир»<sup>39</sup>, но они не различны как факты, они различимы только как осмысления единого факта, «т. е., — говорит Ленин, — несущественное кажущееся, поверхностное чаще исчезает, не так «плотно» держится, не так «крепко сидит», как сущность. Например: движение реки — пена сверху и глубокое течение внизу. Но и пена есть выражение сущности»<sup>40</sup>. По мнению ЛЕНИНА, кажущееся есть сущность в некотором ее определении, в известном ее моменте, в одной из ее сторон. Сущность всегда кажется чем-то. Эта кажимость есть явление сущности в самом себе<sup>41</sup>. ГЕГЕЛЬ по этому поводу говорит, «что видимость есть сама сущность, но сущность в некоторой определенности, при том так, что последняя есть лишь момент сущности, а сущность есть видимость себя внутри себя самой»<sup>42</sup>.

По КАНТУ, многообразии действительности есть нечто непосредственное, или видимость, т. е. указанное многообразие отрывалось от сущности и противопоставлялось последней (именуемой в данном случае «вещью в себе») как «отдельный факт». Он «не позволял себе смотреть на познание, как на знание вещи в себе; эта видимость вообще не должна была иметь никакой основы бытия, в ее познание не должна была вступать вещь в себе»<sup>43</sup>, а между тем, определения, отличающие видимость от сущности — суть определения самой сущности. Этим объясняется, что пена есть известная сторона водного потока, что очередь у магазинов выражает собою некоторым образом сущность состояния рынка.

Итак, сущность и видимость не отдельные факты, а некоторое единство; они различимы, но не различны. Но таким образом сущность не есть нечто неподвижное, ибо видимость ее есть калейдоскопическая смена всяких явлений, непрерывное течение (становление) и изменение. Сущность «содержит видимость внутри себя самой, как бесконечное движение внутри себя»<sup>44</sup>. Сущность «... есть то, что она есть... через собственное движение бытия»<sup>45</sup>. Но движение, как показали классики марксизма, суть всегда противоречие. Нет вещей, находящихся в абсолютном покое. Вследствие этого «все вещи, — говорит ГЕГЕЛЬ, — в самих себе противоречивы; и именно смысл этого предложения таков, что он сравнительно с прочими более всего выражает истину и сущность вещей»<sup>46</sup>. Но результатом противоречивых тенден-

<sup>36</sup> ГЕГЕЛЬ, Наука логики, ч. 1, 1916 г., стр. 75.

<sup>40</sup> Ленинский сборник, IX, стр. 107.

<sup>41</sup> Там же, стр. 113.

<sup>42</sup> Н[аука]. Л[огика; далее в сносках — Н. Л. — ред.]. ч. II, стр. 8.

<sup>43</sup> [В оригинале текст сноски отсутствует. — ред.]

<sup>44</sup> Там же, стр. 2.

<sup>45</sup> Там же, стр. 42.

<sup>46</sup> Там же, стр. 43.

ций, заложенных в вещах, не является нуль; они разрешаются вих единстве, в их тождестве. «Тождество противоположностей, — говорит ЛЕНИН, —... есть признание (открытие) противоречивых, взаимоисключающих, противоположных тенденций во всех явлениях и процессах природы (и духа, и общества в том числе). Условие познания всех процессов мира в их спонтанном развитии, в их живой связи, есть познание их, как единства противоположностей»<sup>47</sup>. В этом заключается разрешенное противоречие, которое есть сущность, определяемая, как единство, превращающееся таким образом в основание.

Сущность должна являться, — такова первая фраза ГЕГЕЛЯ в отделе о явлении. «Явление, говорит он, — есть... ближайшим образом сущность в своем осуществлении»<sup>48</sup>; оно есть единство видимости и осуществления, что не равно единству сущности и осуществления. Оно есть нечто переменное, изменчивое, беспокойное в противоположность сущности. Но при всем том, в нем наблюдается относительно устойчивое состояние, которое есть закон явления. «Закон есть прочно остающееся в явлении». «Закон идентичное в явлении»<sup>49</sup>, — такие заметки делает ЛЕНИН на полях конспекта «Науки логики» ГЕГЕЛЯ, оставаясь в совершенном согласии с последним, который писал: «Закон не потусторонен явлению, но непосредственно присущ последнему; царство законов есть покоящийся образ осуществляющегося или являющегося мира»<sup>50</sup>, покоящееся содержание явление [явления? Так в оригинале. — ред.]. Явление есть то же самое содержание, представляющееся, однако, в беспокойной смене, в непрерывном движении и изменении. Поэтому закон относительно явления есть некоторая неполнота, так как последнее содержит в себе закон и еще более, именно: самоформирование сущности. Поэтому, в частности «явление есть то, что есть вещь в себе или истина последней»<sup>51</sup>. Оно не есть только беспокойное, но и покойное; оно не есть только движение, но и устойчивость.

Итак, видимый мир есть мир явлений, который противопоставляется мыслию миру сущностей, вещей в себе, как некоторое осмысление, представляющееся посюсторонним миру сущностей. Эту мысль ЛЕНИН в отношении ступеней познания действительности выразил так: «Мир явлений и мир в себе суть моменты познания природы человеком, ступени, изменения и углубления (познания). Передвижка мира в себе все дальше и дальше от мира явлений, — вот чего не видно пока еще у ГЕГЕЛЯ»<sup>52</sup>. Вот в чем, добавим от себя, заключается процесс познания истины, как объективной категории. После этого становится понятным определение явления, как единства видимости и осуществления в отличие от единства сущности и осуществления определяемого как действительность.

Действительность, поскольку она реальна, всегда формальна. Все реально существующее по необходимости обладает формой; последнее не есть не-

---

<sup>36</sup> ЛЕНИН, Сочинения, т. XIII.

<sup>48</sup> Н. Л., ч. III, стр. 90.

<sup>49</sup> ЛЕНИНСКИЙ сборник IX, стр. 149.

<sup>50</sup> Н. Л., ч. II, стр. 94.

<sup>51</sup> Там же, стр. 75.

<sup>52</sup> Ленинский сборник, 9, стр. 151.

что независимое и отдельное от сущности; наоборот, форма суть специфическая определенность сущности. По мнению ГЕГЕЛЯ, сущности в ее осуществлении свойственна форма и ее определения. «К форме относится вообще все определенное, — говорит ГЕГЕЛЬ, — оно есть определение формы, поскольку оно есть положенное и тем самым отличное от того, чему оно служит формой»<sup>53</sup>. Форма предполагает сущность, без нее она фикция; сущность, наоборот, полагает форму, т. к. «сущность сформирована так или иначе в зависимости и от сущности»<sup>54</sup>. Форма всегда существенна.

Выше было указано, что сущности свойственно движение, что она «содержит видимости внутри себя самой, как бесконечное движение внутри себя». Определенность этого движения есть также форма. Сущности свойственна противоречивая природа: в ней заключается момент обоснованного и момент обоснования, т. к. сущность одновременно может являться основанием и обоснованием<sup>55</sup>. В этих своих проявлениях и определениях она определена и, таким образом, обладает формой; последняя, как специфическая определенность сущности, противостоит ей, как некоторой отвлеченности и неопределенности.

С другой стороны, форма противостоит видимости, непосредственности, как дальше стоящее от них по пути познания мира вглубь. Если ГЕГЕЛЬ говорил, что сущность «занимает место между понятием и бытием», что она «составляет средину между ними»<sup>56</sup>, то форма, можно сказать, занимает среднее место между сущностью и видимостью: она, таким образом, есть также ступень в познании объективной действительности. Форма может быть неизменна при изменении видимости: она нечто более устойчивая [*устойчивое?* Так в оригинале — *ред.*], чем эта последняя. Само собой разумеется, что видимость не определяется здесь в качестве некоторой отдельности по отношению к форме; они только различимы в своей сплошной единичности.

Развитие сущности есть одновременно изменение формы. Здесь процесс один и тот же. В своей неопределенности по отношению к своей форме он (процесс) есть сущность; первая же есть его окончательная, видимая определенность. В своем самодвижении сущность может стать (сделаться ставшей) и таким образом приобрести некоторую определенность, следовательно, форму; но далее без существенного изменения самой себя, сущность может менять свою Форму, т. е. свою данность, находя все лучшее оформление. При известном накоплении этих изменений самой себя, сущность качественно изменится, и в своей определенности станет в качественно новой форме; она станет в своем осуществлении новой «мерой», под которой разумеется единство качества и количества. Дальнейшее самодвижение сущности повторит формально те же этапы.

При своей неопределенности по отношению к форме, сущность может

---

<sup>53</sup> ЛН. Л., ч. II, стр. 49.

<sup>54</sup> Ленинский сборник, IX, стр. 135.

<sup>55</sup> Н. Л., ч. II, стр. 3.

<sup>56</sup> [В оригинале текст сноски отсутствует. См. соответствующий фрагмент в более позднем издании: Г. В. . Ф. Гегель Наука Логике, ч. II, в кн.: Философия от античности до современности, т. IX, 2003, с. 9 — ред.]

быть некоторою определенностью в отношении к другому, а именно — к материи. Форма противостоит сущности, но, равным образом, она противостоит и материи. «Сущность, — говорит ГЕГЕЛЬ, — становится материею, поскольку ее рефлексия определяет себя относительно к ней (сущности), как к безформенному. Материя есть, таким образом, простое неразличимое тождество, которое есть сущность с определением быть другим относительно форму»<sup>57</sup> [формы? Так в оригинале. — ред.] «Если сущность есть некоторая неопределенность, которая относится к своей определенности, как основание к своему положению, то, как таковое, она есть определенность в своем отношении к материи. Последняя остается результатом отвлечения от всяких определений, от всякой формы чего-либо. Материя есть нечто отвлеченное; ее нельзя видеть, осязать, и т. д., так как то, что видят, осязают есть уже определенная материя, т. е. единство формы и материи»<sup>58</sup>.

Материя, как и сущность, полагает форму; последняя же предполагает первую. Они не противостоят друг другу внешне они не раздельны, не делимы, но только различимы. «То, что является деятельностью формы, есть далее в той же мере собственное движение самой материи»<sup>59</sup>, — говорит ГЕГЕЛЬ, — и развивая далее свои взгляды, он утверждает, что «... действие формы и движение материи есть одно и то же. . Материя, как таковая, определена или необходимо имеет форму, а форма есть просто материальная устойчивая форма»<sup>60</sup>.

Наше различие материи и сущности можно иллюстрировать следующим примером. Допустим, что мы имеем 3 ведра: железное, цинковое и медное. Материя их различна, как различны могут быть их формы; но сущность остается одна и та же. Она не определена по отношению к своему положению, т. е. к форме каждого ведра, но она определена по отношению к материи, которая в самой себе допускает возможность образования многих других сущностей и их форм.

Единство формы и материи есть содержание, которое, таким образом, «имеет некоторую форму и некоторую материею», а единство сущности и формы есть смысл. Таким образом, смысл противостоит сущности и форме, материи и форме, как некоторое единство, определяемое в качестве вторичного образования в категориальной структуре целого. Это единство не равняется сумме своих противоречивых «компонентов»; оно не есть их сумма — оно есть третья, в котором отрицается самостоятельное существование и содержание входящих в единство категорий и включает в себя нечто новое, не содержащееся ни в одной из его категорий. Эти категории, приходя в единство, снимают сами с себя и полагают себя в своем отрицании, в третьем, как в самостоятельной и полагающей для себя категории.

Все вещи мира духовного и материального, социального и биологического имеют свою материею и свою форму и, таким образом, некоторое содержание, противостоящее их смыслу, единству их сущности и формы. Все существующее, данное как неделимая единичность, как относительная устойчи-

---

<sup>57</sup> Н. Л., ч. II, стр. 51.

<sup>58</sup> Там же, стр. 51.

<sup>59</sup> Н. Л. ч. II, стр. 51.

<sup>60</sup> Там же, стр. 53, 54.

вость, как неповторимая «индивидуальность», специфическая физиономия, имеет свой смысл, который кладет свою печать на каждый элемент реально существующей «вещи», вследствие чего каждый такой элемент светится светом целого, светом смысла. Будучи вырванным из состава целого, он теряет свое качество положения и приобретает некоторую самостоятельность, которая лишает его возможности быть представителем целого, его смысла. О нем можно судить только по нем или, что то же, о целом можно судить только по целому, так как отдельный факт приобретает свое истинное бытие, только в целом, которое есть отрицание их отдельности в их самостоятельности.

### **Язык, как целостное единство**

Преыдущие суждения о смысле, очевидно, должны лечь в основание суждений о языке, ибо ни при каком ином взгляде мы не можем обрести его единство. Но при ближайшем рассмотрении вопрос оказывается чрезвычайно сложным. Дело заключается в том, что на Земном шаре существует бесчисленное множество языков. На первый взгляд их пестрота кажется хаосом, в котором трудно разобраться. В таком случае мысль склонна приходить к таким заключениям, которые приводят к признанию принципиальной невозможности проведения границ между разными языками (т. е. определения их единства); вследствие чего создается необходимость утверждать, что в каждом языке заключены в разных количественных пропорциях черты, присущие большинству других языков. Таким образом, определение «чистых типов» языка становится невозможным. Невозможность эта определена просто тем, что по этому взгляду их нет: все языки представляют собою различные суммы или сочетание некоторых черт, представленных в определенных количественных соотношениях. И, действительно, язык представляет собою чрезвычайное множество частных; это бездна слов, оборотов и других особенностей на первый взгляд всегда кажется каким-то хаосом при всякой их сортировке. Желая определить действительное место тех или других языков, некоторые представители языковедения склонны отыскивать в них одну или несколько черт, которые могли бы служить достаточным основанием определения этого места. А между тем, с точки зрения материалистической диалектики, эта операция не выдерживает сколько-нибудь серьезной критики. Для определения общего характера языка и, таким образом, его места в ряду других языков мира необходимо отыскать общий связующий источник, к которому сходились бы все эти частности языка и приобретали бы здесь свое единство; словом, необходимо соединить эти различные и разрозненные элементы в одно органическое целое так, чтобы это целое стало новой реальностью, в которой нашли бы свое отрицание отдельные частности.

Только эта точка зрения позволяет наметить правильный подход к определению действительного отношения языков. По основному положению этой точки зрения, язык тождествен сам с собою и, таким образом, он есть неделимая единичность всех своих моментов. Эта мысль ясна и не требует особых доказательств. В самом деле, для того, чтобы что-либо было чем-то,

надо, чтобы оно было само собою, т. е. тождественно само себе, неделимо само в себе. В противном случае эта реальная совокупность или, что то же, совокупная целостность, есть механистическая смесь своих моментов, и, собственно, не есть то, что оно есть, т. е. не есть живое целое. Язык во всех своих частностях един; он присутствует в них со всеми своими определениями.

При этом не следует думать, что изложенные суждения предполагают необходимость абсолютизировать в известной антиномии одну из ее сторон, по которой язык, превращаясь в сплошную единичность, абсолютное само-тождество, не способен ни на какое развитие. Что бы существовать, нужно различаться в самом себе. Язык, поскольку он как сложное явление развивается, не может быть сплошной неделимостью, неразличимой точкой. Язык, как таковой, действительно, неделимая единичность но такая, которая состоит из известных частей, приведенных в нужную координацию. Язык одновременно и тождественен с собою и не тождественен; он делим и неделим; но делим так, что печать целого лежит на каждой его части; он не есть просто смесь; он не позволит рассматривать каждую свою часть независимо от других с намерением судить по ней о целом; в такой роли не может выступить никакая часть, никакая черта, т. к. на всех них «почиет» стихия целого. О языке можно судить только по существу этой последней. Лучшим представителем такой точки зрения на язык был Вильгельм фон ГУМБОЛЬДТ. Он говорил, что язык есть деятельность духа, но деятельность эта закономерна, «она имеет постоянный, одинаковый образ действия: потому что она производится силой, которая в своем различии не может простирается далее определенных ей границ»<sup>61</sup>. «Постоянное и однообразное в этой деятельности духа, претворяющей органический звук в выражение мысли, быв [Так в оригинале. — ред.] понято в полной совокупности и представлено систематически, составит, — говорит ГУМБОЛЬДТ, — то, что мы называем формой языка»<sup>62</sup>, или, по-нашему, стихией целого, единством направленности всех частных его моментов. По мнению ГУМБОЛЬДТА, стихию целого уловить весьма трудно, ибо действительность, когда мы ее изучаем, представляется нам только своими моментами; и наши знания о ней составляются из дробных единиц. Но, тем не менее, стихия и не есть фикция или иная абстракция, не соответствующая действительности. Она реальна; она проходит через все дробные моменты языка, образуя их единство; она живая, целостная и во всех частностях устойчивая реальность. Указанная трудность в том и заключается, что «общее впечатление, — говорит Гумбольдт, — как нельзя более ясно и убедительно дает чувствовать известные свойства языка, а между тем, чувство этого никак не удается уловить отчетливою мыслию и изложить удовлетворительно. Трудность эта предстоит нам и здесь. Характеристическая форма (т. е. стихия целого, Л. Т.) отражается на каждом из его самых мелких элементов, каждая частность непременно как-нибудь определяется ею; но между отдельными пунктами в языке едва ли можно указать такие, которые одни могли бы быть достаточными характерной формы

---

<sup>61</sup> ГУМБОЛЬДТ, О различии организмов человеческого языка..., СПб. 1859 г. Стр 41—42.

<sup>62</sup> Там же, стр. 42.

языка. Всякий язык в подробностях своего материала представляет весьма много такого, что можно понимать и так, и иначе, без всякого различия для понятия о форме. Чтобы добиться определенности этого понятия, видишь себя принужденным обращаться к общему впечатлению. Здесь с первого взгляда находишь совсем иное. Индивидуальность резко бросается в глаза и ощутительно дает себя узнать чувству. Языки в этом отношении точь-в-точь, что физиономии: сравнивая их между собою, живо чувствуешь особенности и ясно видишь сходство; а между тем чувства этого не подведешь ни под какой масштаб, и никакое описание потребностей ни по одиночке, ни в совокупности не даст удовлетворительного понятия об индивидуальной особенности той или другой физиономии»<sup>63</sup>. Стихия целого состоит в единстве направленности всех моментов языка, в единстве их освещения из одной точки.

Эту стихию уловить весьма трудно потому, что она не заключается в какой либо одной или нескольких чертах, но тем не менее только она представляет нам возможность «постижения таин языка» и объяснения существа его. Если пренебречь этой возможностью, то мы необходимо должны иные черты языка выдвинуть в качестве принципиально достаточных, иные отказаться объяснять при возможности их объяснения, иные просто не заметить и вообще видеть только разрозненные факты там, где язык представляется живою цельностью. Для примера подобного рода подходов к языку можно указать на способ определения основного начала языка несколькими чертами. Речь идет о яфетической теории. Представители ее определяют типологию языков по тому или другому количеству основных черт (координатов) и находят их в различных количественных комбинациях во многих других не соотносящихся языках. Таким именно путем они приходят к установлению пунктов схождения известных языковых систем и их соотношения («родства»). А между тем, «суждения об однород[но]сти и родстве языков, — говорит ГУМБОЛЬДТ, — должно основываться на тождестве и родстве их по форме»<sup>64</sup>, т. е. по единству направленности их черт. Только последнее решает к какой системе языков принадлежит известный язык по своему генетическому родству и определяет вообще соотношение языков. Никакая отдельная черта (или сумма их) не способна служить достаточным основанием для решения таких вопросов.

Это единство направленности есть ничто иное, как одинаковая и относительно устойчивая точка зрения языка на свои частности. Такая специфическая точка зрения, или единство воззрения есть в каждом языке. И новые подрастающие поколения, усваивающие язык своих родителей, усваивают прежде всего это единство воззрения, а не сумму слов и оборотов. По мнению ГУМБОЛЬДТА, «... мы только тогда получим настоящее понятие о самом языке, когда исследование, начинаясь с отдельных элементов, найдет в них единство воззрения»<sup>65</sup>. В противном случае мы не только не поймем общего характера языка, но и его частных в их отдельности и самостоя-

---

<sup>61</sup> ГУМБОЛЬДТ, стр. 42—43.

<sup>64</sup> Там же, стр. 46.

<sup>65</sup> ГУМБОЛЬДТ, стр. 46.

тельности. В каждом индивидуальном языке так или иначе преломляется это единство воззрения общего языка. Печать его лежит также и на отдельных высказываниях. Мы уже отмечали, что речь — словесный поток, в котором отдельные высказывания людей представляют собою известные островки устойчивости и оформленности в себе, но на каждом из них отражается стихия целого вне которой определение отдельных высказываний невозможно, т. к. они полагают себя отрицательным в целом, единство которого дано в единстве воззрения. Эти основные понятия не позволяют нам говорить об изменении стихии целого, единство [Так в оригинале. — ред.] воззрения языка при изменении одной или нескольких его черт. А между тем, по мнению некоторых яфетидологов, изменение или уничтожение одной координаты ведет к изменению всей системы, т. е. качества языка. Таково их понимание категории качества: оно сводит ее [его? Так в оригинале. — ред.] к простому количеству. Только достаточное и в каждом отдельном случае различное накопление этих черт может привести к изменению единства их направленности, стихии целого, т. е. качество языка. При недостаточном их накоплении язык может оставаться в старом своем качестве. Так, например, потеря английским языком многих, так называемых грамматических форм, не означает переход его в аморфное состояние языков. Точка зрения флексии пока еще входит в каждую мелочь языка независимо от потери той или другой формы. Наша точка зрения приводит нас к необходимости включения в круг исследования самых мальчайших черт языка, которые при другом взгляде могли быть незамеченными. При этом, избегать мелочных и элементарных изысканий нельзя, т. к. именно из мелочей составляется общий характер языка. По мнению ГУМБОЛЬДТА, нет ничего несообразнее с основами учения о языке, как желание искать в языках «только высокого, идеального, господствующего над массой фактов». Детальный разбор языка необходим, в противном случае всегда возможны поверхностные взгляды и ложные суждения. «Само собой разумеется, — говорит ГУМБОЛЬДТ, — что эти мелочи входят в понятие формы не в виде отдельных изолированных фактов, а только в той мере, в какой обнаруживают методу образования языка»<sup>61</sup>, т. е. характеризуют единство направленности всех его смысловых моментов. Таким образом, наша мысль о единстве воззрения, о стихии целого не равняется одной какой либо черте, хотя бы и основной. Точка зрения целого не есть точка зрения его части.

Но изложенными соображениями отношение целого и частей не исчерпывается, т. к. мы не можем абсолютно отделить целое от его частей. Оно тождественно с каждой частью и, в тоже время, противоположно им. Оно не может быть только тождественно с ними потому, что тогда оно перестало бы быть целым, оно также не может быть только противоположно им потому, что тогда оно с ними не имело бы никакой соотносительности. «Говорят правда, — пишет ГЕГЕЛЬ, — что животное состоит из костей, мускулов, нервов и т. д., однако непосредственно ясно, что это не имеет того смысла, который имеет высказывание, что кусок гранита состоит из вышеназванных веществ. Эти вещества относятся совершенно равнодушно к своему со-

---

<sup>61</sup> ГУМБОЛЬДТ, стр. 45.



единению и могут столь же прекрасно существовать и без этого соединения; различные же части и члены органического целого сохраняются только в их соединении, и, отделенные друг от друга, они перестают существовать, как таковые»<sup>67</sup>. Поэтому совершенно неверна мысль НИЦШЕ о том, что «Человек это — желудок». Неверна потому, что «во-первых, отношение целого к частей в высших областях таково, что целое и части взаимно предполагаются и обуславливаются. Части и целое — в организме, например, одинаково первичны, т. е. ни одна из этих сторон не отличается особыми преимуществами перед другой. Целое и части всегда существуют вместе. Во вторых, ни целое, ни части, в особенности в органическом и социальном мире, не даны, а возникают путем развития в это возникновение, этот процесс развития происходит таким образом, что вместе с целым развиваются и части и вместе с частями развивается целое. Отделить одно от другого совершенно невозможно»<sup>68</sup>.

Итак, определения целого заключаются в положении его частей, как таковых, и в отрицании их, как особых самостоятельности. Целое не есть часть. Но тогда в чем же дано их единство? Если мы от целого отнимем одну часть, то оно очевидно должно измениться. В противном случае мы могли бы все целое разобрать по частям и оно оставалось бы целым, что совершенно невозможно. Но если мы при изменении или удалении одной части из целого предполагаем его «качественное» изменение, то мы, очевидно, переходим на количественно-механическую точку зрения.

Единство целого, как такового, и его частей, как таковых, дано, по мнению ГЕГЕЛЯ, в особой силе, которая в своем проявлении обнаруживает себя в соединенных частях определяемых, как целое. Эта сила есть сущность. То, что мы в предыдущем изложении называли единством направленности черт языка, единством его воззрения, стихию целого, мы называем теперь одним термином — сущностью.

Мы уже отмечали, что язык ближайшим образом относится к области коммуникативной деятельности, объективируемой артикулированными звуками. Последняя, определяемая как действительность, очевидно должна различаться в своей внутренней структуре по категориям сущности, материи формы, содержания и смысла.

Определяемая как содержание, коммуникативная деятельность человека есть мысль, материал, знания человека, его понятие или, по другому выражению, система *conceptus-ov*. Эта область определяется ближайшими условиями существования человека и его производства.

Определяемая как явление, она есть поток словесного поведения человека, речь, вообще то, что разумеет под языком ВОЛОШИНОВ. Этот поток состоит из замкнуто организованных единиц, элементами которых являются слова. Познание языка, как непрерывной деятельности, есть одна из первых ступеней его познания вообще.

Определяемая как специфическая определенность известным образом организованных единиц речевого потока, она есть форма вообще, данная, од-

---

<sup>67</sup> ГЕГЕЛЬ, сочинения 2, т. 1, ГИЗ, 1929 г, стр. 217.

<sup>68</sup> ДЕБОРИН, ГЕГЕЛЬ и диалектический материализм (Вступ. ст. «соч. ГЕГЕЛЯ» 2, стр. 38)

нако, каждый раз в некоторой индивидуальной оформленности единиц нашей речи. В различных языках принцип построения вышеназванных единиц различен. Этим различием определяется различие в строении языков вообще.

Определяемая как сущность, лежащая в основании производства указанных организованных единиц, она есть метод, способ их образования или, что то же, определяемая как метод, способ их образования, она есть сущность. Понятие формы у ГУМБОЛЬДТА разлагается и оформляется нами в два понятия: сущности и формы. Первое понятие близко подходит к понятию внутренней формы слова, которую разработал Август [*Густав?* Так в оригинале. — *ред.*] ШПЕТ<sup>69</sup>. Но мы не можем согласиться с его общим учением о форме и с применением его к языку. В этом пункте он провозглашает принципы АРИСТОТЕЛЯ. Внутренняя форма, по мнению ШПЕТА, есть форма форм, последняя форма, которая служит началом всех других образований в языке. «В этом, — пишет ШПЕТ, — высшее и безотносительное положение внутренней формы интеллектуальных форм, и в этом же ее законоопределяющая устойчивость»<sup>70</sup>. Эти положения совершенно согласуются с учением АРИСТОТЕЛЯ об абсолютной форме, по которому последняя есть имматериальное начало формообразования материи. По мнению ШПЕТА, внутренняя форма «это не схема и не формула, а прием, способ, метод формообразования слова-понятия»<sup>71</sup>. В другом месте он говорит, что внутренняя форма слова содержит в себе имманентные законы словесно-логической структуры и, таким образом, изначальную данность всех языковых явлений. Эта сторона философии ШПЕТА уже отмечена в русской литературе.

В противоположность ШПЕТУ мы полагаем, что коммуникативная деятельность, определяемая как часть целого, т. е. общества, есть производительная деятельность производного порядка и, таким образом, истинное свое бытие всякая коммуникация (и, следовательно, язык) находит в обществе. В этом положении законы языка снимают свою самостоятельность, входя в органический состав целого.

Единство сущности (в указанном смысле) и формы (как она дана у нас) есть язык или, что тоже, смысл коммуникативной деятельности. Таким образом, язык не есть абстрактная система норм так же, как не есть он только непрерывный поток изменения. Он — смысл коммуникативной деятельности, и потому в своем беспредельном развитии он сохраняет единство и свою «индивидуальную физиономию».

В этом смысле язык есть некоторая единичность или, лучше сказать, совокупная целостность. В этом определении он остается несмотря на то, что непосредственность его есть речевой поток, персонифицирующийся в лицах. Наше утверждение право постольку, поскольку право аналогичное суждение об обществе, непосредственность которого есть также непрерывный поток людских взаимодействий.

---

<sup>69</sup> Внутренняя форма слова, [Шпет, Г. Г.] ГАХН, 1928

<sup>70</sup> Внутренняя форма слова, ГАХН, 1928, стр. 107

<sup>71</sup> Шпет, стр. 117

На этом можно закончить анализ некоторых категорий бытия применительно к языку. Причем, совершенно очевидно, что изложенный анализ отличается присоединением к категориям бытия некоторых существенных отношений. Автор полагает, что при этом подходе анализ непосредственно языка выигрывает в некоторой глубине. Таким образом, представляется совершенно справедливым мнение некоторых философов о том, что категории сущности в «Науке логики» ГЕГЕЛЯ безмолвно присутствуют в наличии его исследований о категориях бытия. Но тем не менее, суждения о сущности не составляют предмета данной работы; они должны составить новый цикл мыслей, где должно быть разрешено конкретное понятие сущности, структуры и значения. Этот круг мыслей должен составить содержание особой работы.

ПЕРЕЧЕНЬ\*  
ЛИТЕРАТУРЫ, ИСПОЛЬЗОВАННОЙ АВТОРОМ  
ПРИ ВЫПОЛНЕНИИ ДИПЛОМНОЙ РАБОТЫ.

А. Основная литература по лингвистическому разряду.

1. Курсы по общему языковедению (УШАКОВ, ТОМСОН, ПОРЖЕЗИНСКИЙ, КУДРЯВСКИЙ, БУЗУК, Бодуэн де КУРТЕНЭ и ПЕТЕРСОН)
2. ГУМБОЛЬДТ, о различии организмов чекловеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода. Перев. БИЛЯРСКОГО, СПб., 1859.
3. ГАЙМ, Вильгельм фон Гумбольдт, М., 1899.
4. ШПЕТ, Внутренняя форма слова, М., ГАХН, 1924.
5. ПОТЕБНЯ, Мысль и язык, Полн. собр. соч., т. I, ГИЗ Укр., 1925 г.
6. ПОТЕБНЯ, Народность и язык, —
7. —, Из записок по русской грамматике, ч. I, п. III.
8. НУАРЭ, Орудия труда, ГИЗ Украины, 1925 г.
9. —, Макс Мюллер и философия языка, ЖИНП, 1889, июль и август.
10. Макс МЮЛЛЕР, Наука о языке, Воронеж, 1864.
11. МЕЙЕ, Введение в сравнительную грамматику индо-европейских языков, Пер. Кудр., Юрьев, 1911.
12. [В оригинале текст библиографической ссылки под п. 12 отсутствует. — *ред.*]
13. БУСЛАЕВ, Историческая грамматика русского языка, М., 1881 г.
14. ПОГОДИН, Язык, как творчество: Вопросы теории и логики творчества, т. I, Харьков, 1913 г.
15. ШОР, Кризис современной лингвистики, Яфетич. сб. V, 1924.
16. ШАХМАТОВ, Очерки современного литературного языка. Лен-

---

\*Приводимый ниже перечень литературы по своему количеству приблизителен. По техническим обстоятельствам автор не мог внести в перечень значительное количество использованной литературы.

ГИЗ, 1925 г.

17. ФОРТУНАТОВ, О преподавании грамматики русского языка в средних учебных заведениях, Труды перв. съезда преп. рус. яз. военно-учеб. зав., 1903 г.

18. МАРР, По этапам развития яфетической теории, Изд. Института, М.—Л., 1926 г.

19. —, Яфетическая теория, АзГИЗ, Баку, 1927 г.

20. —, Актуальные проблемы и очередные задачи яфетической теории, изд. Ком. Ак., М. 1929.

21. МЕЩАНИНОВ, Введение в яфетидологию, Прибой, Л., 1929 г.

22. ВОЛОШИНОВ, Марксизм и философия языка, Прибой, Л., 1929 г.

23. Материализм и языковедение, сб. ст., Прибой, 1929 г.

24. ПЕТЕРСОН, Язык, как социальное явление, Ученые записки инст. языка и лит. РАНИОН. М., 1927, т. I.

#### Б. Вспомогательная литература по лингвистическому разряду.

1. ШОР, Язык и общество, Раб. Просв., изд. 2, М., 1926 г.

2. ШОР, Выражение и значение, Ученые записки инст. языка и лит. РАНИОН, М., 1927, т. 1

3. ПЕТЕРСОН, Синтаксис, ГИЗ, М.—Л., 1923 г.

4. ДАНИЛОВ, К вопросу о Марксистской лингвистике, Журн. «Литер. и Маркс.», кн. 6, 1928 г.

5. ГРИГОРЬЕВ, Внутренняя форма слова, журн. «Лит. и Маркс.», кн. 6, 1928 г.

6. НЕМИРОВСКИЙ, Язык и культура, Владикавказ, 1928 г.

7. Яфетическая теория и марксизм. Доклад Ковалева и прения, журн. «Проблемы марксизма», 1928 г.

8. АСМУС, Философия языка В. фон Гумбольдта в интерпретации т. ШПЕТА, Вест. Ком. Акад., № 23.

9. ШОР, Рецензия на указанную книгу ВОЛОШИНОВА, журн. «Рус. яз. в сов. шк.», № 3, 1929 г.

10. Аптекарь, Рецензия на указанную книгу ВОЛОШИНОВА . журн. «Русск. яз. в сов. шк.», № [в оригинале номер выпуска отсутствует, возможно, данная библиографическая справка ошибочна — ред.]

11. Аптекарь, Рецензия на сб. ст. «Матер. и языков. », журн. «Рус. яз. в сов. шк.», № [В оригинале номер выпуска отсутствует. — ред.]

#### Г. [«В» — ред.] Основная литература по социологическому разряду.

1. ГЕГЕЛЬ, энциклопедия философских наук:

а) ч. I, ГИЗ; М., 1929

б) ч. III, Москва, 1864, (Перев. Чижова)

2. ГЕГЕЛЬ, Наука логики, Петроград, 1916, (Перев. Дебольского)

3. ЛЕНИН, Материализм и эмпириокритицизм, ГИЗ, 1923

4. ЛЕНИН, Конспект «Н. Л.» ГЕГЕЛЯ, Лен. сб., IX, М., 1929 г.

5. АСМУС, Очерк истории диалектики в новой философии, ГИЗ, 1929 г.

6. СЕРЕЖНИКОВ, Очерки по истории философии, ч. I, ГИЗ, 1929 г.
7. ВИНДЕЛЬБАНД, История философии, СПб, 1898 г.
8. ШТЕКЛЬ, История новой философии, М., 1912 г.
9. РАЗУМОВСКИЙ, Курс теории исторического материализма, ГИЗ, М., 1929.
10. БУХАРИН, Теория исторического материализма, ГИЗ, М., 1929 г.
11. МАРКС, Капитал, т. I, ГИЗ, М., 1920 г.
12. БЕЛЬТОВ, К вопросу о развитии монистического взгляда на историю, ГИЗ, М., 1920 г.
13. МАРКС, Введение к критике политической экономии, ГИЗ, М., 1929 г.
14. ДЕБОРИН, ГЕГЕЛЬ и диалектический материализм Вст. ст. к соч. Гегеля, т. I, изд. 2, ГИЗ, 1929 г.
15. ГЕГЕЛЬ, Введение в философию, М., 1927 г.
16. Герфинг [*Гегфдинг. — ред.*], Учебник истории новой философии, ГИЗ, М.

Д. Вспомогательная литература по социологическому разряду.

1. СТОЛЯРОВ, Субъективизм механистов и проблема качества, Московск. Раб., Л., М., 1929 г.
2. СТОЛЯРОВ, Диалектический материализм и механисты, М., 1928 г.
3. САРАБЬЯНОВ, Беседы о марксизме, М., 1925 г.
4. КАРЕВ, За материалистическую диалектику, Мос. Раб., 1929 г.
5. ПЛАТОН, «Софист», «Кратил», Полн. собр. соч., т. V, М., 1874 г.
6. [В оригинале фамилия автора неразб. — *ред.*] Логика и диалектика, ГИЗ, 1928.
7. СТЕПАНОВ, Исторический материализм и современное естествознание, М., 1924 г.
8. ДЕБОРИН, Диалектика и естествознание, ГИЗ, 2, 1929 г.
9. АГОЛ, Витализм, механистический механизм [*«материализм».* — *ред.*] и марксизм, Моск. Раб.

Публикация подготовлена в рамках проекта «Зарождение и развитие социолингвистики в Советском Союзе, 1917—1938: институты, идеи, проблематика» («The rise of sociological linguistics in the Soviet Union, 1917—1938: Institutions, Ideas and Agendas»), осуществляемого при поддержке Совета по Гуманитарным Исследованиям (Arts and Humanities Research Council) Великобритании.

# Бахтин и Бемьянин (по поводу Гете)

Т. БУБНОВА

Уносит ветер золотое семя,-  
Оно пропало, больше не вернется.

Мандельштам

Нет в мире ничего абсолютно мертвого, у каждого смысла будет свой  
праздник возрождения.

Бахтин

Вынесенные в эпитафию цитаты по смыслу противоречивы. Если принять во внимание то, что теории Бахтина о речевом общении автореферентны<sup>1</sup>, то этому противоречию можно придать определенный смысл. В первую очередь тот, что, вслед за Мандельштамом, действительно получается так — то, что утеряно, утеряно навсегда, и нет возможности вернуть прошлое во всей его полноте. С другой стороны, мы хотим верить в то, что «рукописи не горят», и ни одно слово не умирает полностью. Слово всегда выживает, но в какой форме? Этот вопрос следует задать самим себе всем тем, кто ставит проблему об очередной «разгадке Бахтина». На мой взгляд, здесь очевидна взаимосвязь с идеями самого Бахтина по поводу диалога в «большом времени» и исторического бытования языка. Но, как ни странно, в его текстах можно обнаружить некоторые аспекты, идущие вразрез с его, по видимости, вполне «рационалистической» и актуальной трактовкой языка (так, по крайней мере, нам было удобнее признавать, помещая его мысль в сферу «прозаики»). Например, когда Бахтин говорит о «выразительном и говорящем бытии», о «самораскрывающемся бытии»<sup>2</sup>, его позиция переключается с идеями Беньямина наподобие контрапункта. У Беньямина мир и его вещи, до «Падения», говорили на своем собственном языке, выражая самих себя, согласно именам, данным им человеком (коммуникативная функция языка оказывается, после этого, «буржуазной»)<sup>3</sup>. По Бахтину, природа наблюдает за делами человеческими как «свидетель и судья»<sup>4</sup>. Сама идея «Падения языка», как мне кажется, может быть сопоставлена с заключительными размышлениями Волошинова в *Марксизме и философии языка* о потере «идеологическим словом» ответственности на основе чрезмерной опоры на «чужое слово» как оправдание своей собственной позиции<sup>5</sup>. Беньямин же говорит об уто-

<sup>1</sup> «Тексты Бахтина — это самоанализирующиеся тексты, это *самоиллюстрированная философия языка* с установкой на не прямое говорение» (*Бахтин как философ* / под ред. Л. А. Гоготихвили и П. С. Гуревича. М.: Наука, 1992. С. 144).

<sup>2</sup> *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. М.: Русские Словари, 1996. Т. 5. С. 8. Более того: «Душа сама говорит нам о своем бессмертии, но доказать его нельзя» (*idem*).

<sup>3</sup> См. Вальтер Беньямин, «О языке как таковом и языке человека» (1916). Cf. Benjamin, Walter, *Obras*, libro II, vol. 1, trad. José Navarro Pérez, Abada Editores, Madrid, 2007. P. 144—161 («Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre»).

<sup>4</sup> *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Наука, 1979. С. 341

<sup>5</sup> См. *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. М.: Лабиринт, 1993. С. 173.

пическом «чистом языке» или «высшем прототипе языков»<sup>6</sup>, в котором ложное сознание невозможно. Тем не менее, как будет видно далее, существуют и другие темы, приглашающие думать об обоих мыслителях в параллельных плоскостях. Так, «готический марксизм»<sup>7</sup> Беньямина, в перспективе которого сюрреализм, хотя и рассматриваемый с критической дистанции, становится у него в какой-то мере источником «мирского озарения мышления» («Сюрреализм», 1929), заставляет нас вспомнить «готический реализм» Бахтина, который описан в *Рабле*<sup>8</sup> в экстатическом и вдохновенном регистре, и предполагает не просто стиль, а «космическую» концепцию коллективного тела<sup>9</sup>. Мессианский и утопический мотив, сопровождающий концепцию истории Беньямина, можно также найти, согласно современным интерпретациям Бахтина<sup>10</sup>, во всем представлении о карнавале, как об одном из механизмов истории, включая также специфическое понятие о языке (рыночной площади в частности)<sup>11</sup>. Разумеется, между «чистым языком» и языком рыночной площади (в том смысле, который ему придавал Турбин: языка-посредника с «мирами иными») приходится провести такую аналогию, которая не всем нравится (от А. Ф. Лосева до Б. Гройса). И это, разумеется, не все, но пока мы ею и ограничимся.

Одно из важнейших открытий Бахтина — это приращение смысла в «большом времени»<sup>12</sup>. Это значит, что каждое поколение читающих привносит свое понимание в давно знакомые тексты (не обязательно только литератур-

---

<sup>6</sup> Беньямин В. «Задача переводчика», пер. с немецкого Евгения Павлова, публ. 1923 г. <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm>

<sup>7</sup> Характеристика Леви: нельзя упустить из виду то, что марксизму Беньямина свойственен, в том числе, активный и продуктивный пессимизм, «организованный», практичный, полностью направленный к цели воспрепятствовать всеми возможными способами наступлению самого худшего» (Löwy, Michael, *Walter Benjamin: Avertissement d'incendie. Une lecture des theses "Sur le concept d'histoire"*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001. P. 86), в противоречии с безответственной и протодушной верой в линейно-оптимистическую схему прогресса, которую исповедовали буржуазные и социал-демократические партии. Добавим, что советский марксизм-ленинизм также обычно разделял эту упрощенную идею прогресса. Леви приписывает этой позиции Беньямина пророческое свойство.

<sup>8</sup> Термин, употребленный на стадии диссертации *Рабле*. См. Н. Паньков, «Ранняя версия концепции карнавала», *Вопросы литературы*, 5 (1997).

<sup>9</sup> Интересно, что «коллективная плоть» встречается также у Беньямина (см. статью «Сюрреализм»). Возможно, это одна из точек, где прозрения обоих мыслителей соотносятся с современной культурой. Это коллективное тело появляется у Гоголя — которого Беньямин читал — при описании вихря сельской ярмарки, «когда весь народ сростается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит...»

<sup>10</sup> См., например, Poole, Brian, «Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origins of Bakhtin's Carnival Messianism», *Bakhtin/ "Bakhtin"*: *Studies in the Archive and Beyond*, Peter Hitchcock Special Issue Editor, *The South Atlantic Quarterly*, 97 (3/4), Summer/Fall 1998, 537—578.

<sup>11</sup> По поводу языка рыночной площади, см. В. Турбин, «Карнавал: религия, политика, теософия», *Бахтинский Сборник I*, Москва, 1990. С. 6—29.

<sup>12</sup> См. Бочаров С. Г. Событие бытия. О Михаиле Михайловиче Бахтине // Михаил Бахтин: про et contra. Творчество и наследие Бахтина в контексте мировой культуры. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2002. т. II. С. 280. Я отвожу центральное место идее Бахтина о росте смысла во времени. В цитируемом тексте С. Г. Бочаров употребляет ее как бы в кавычках, возможно в определенной степени уступая критике М. Л. Гаспарова (1978). У Беньямина есть аналогичная мысль в «Задаче переводчика».

ные). Может быть, в понятие «большого времени» стоит включить также понятие пространства (таким образом мы приближаемся к понятию о хронотопе в «большом времени»). Прочтение Бахтина уже через целое поколение исследователей, как это хорошо известно, менялось с каждой сменой условий рецепции. Одновременно с этим рождались новые смыслы, связанные также с распространением его идей в пространстве, и, таким образом, Бахтин уже давно укоренился в том числе и в Латинской Америке. То же самое можно сказать о Вальтере Беньямине (которого мы ставим в один ряд с Бахтиным, превращая эту операцию в разновидность чтения во времени и пространстве) — он является частью всемирного интеллектуального тезауруса, и Латинская Америка законно претендует на свою часть этого наследия, читая обоих в новой перспективе на фоне собственных культурных и политических контекстов и нового этапа мысли. Эта ситуация органично вписывается в теорию диалогизма Бахтина:

Текст живет только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу. Подчеркиваем, что это есть диалогический контакт между текстами, а не механический контакт оппозиций, возможный только в пределах одного текста (но не текста и контекстов) между абстрактными элементами (знаками внутри текста) и необходимый только на первом этапе (понимания значения, а не смысла)<sup>13</sup>.

Разумеется, встает вопрос о статусе истинности и правомерности всех наших интерпретаций. Тем не менее не должно терять из виду, что даже ошибка или неточное прочтение в определенной ситуации порождают смещение смысла и новый смысл, как видно из многочисленных «бахтинских» построений на самых различных языках<sup>14</sup>. Мы бы могли говорить об этом как о «тотальном переводе»<sup>15</sup>, доминирующем в современном мире, — модусе общения, который подразумевает трансформацию сообщения через всевозможные знаковые системы, представляющие разные уровни диалога. Новые смыслы сосуществуют и влияют на современную мысль. Истина, по Бахтину, также имеет диалогический (или соборный) характер. Так, у Волошинова: «истина вечна лишь как вечное становление истины»<sup>16</sup>. У Бахтина: «единая истина требует множественности сознаний, [...] она принципиально неместима в пределы одного сознания, [...] она, так сказать, по природе собы-

<sup>13</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Наука, 1979. С. 364.

<sup>14</sup> Я разделяю мнение Кэрил Эмерсон (Caryl Emerson) о том, что «translation, broadly conceived, was for him the essence of all human communication» (см. в книге М. Бахтина «Problems of Dostoevsky's Poetics», edited and translated by Caryl Emerson, «Editor's Preface», стр. XXXI). См. также Beasley-Murray, Tim, *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin. Experience and Form*, Palgrave MacMillan, 2007. p. 101: «Benjamin, like Bakhtin and Voloshinov, raises a secondary activity, translation, to the status of primary activity. Translation becomes the foundation for all language». Разумеется, смысл, который оба мыслителя придают переводу, не совпадает: у Беньямина в переводе должно высветиться Божье слово, у Бахтина речь идет о том же приращении смысла в диалоге.

<sup>15</sup> Торон П. Тотальный перевод. Тарту: Издательство Тартуского Университета, 1995.

<sup>16</sup> Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. М.: Лабиринт, 1993. С. 172.



тийна и рождается в точке соприкосновения разных сознаний»<sup>17</sup>. У Бенямина содержание истины проявляется через аллегория как мгновенное высветление смысла, подобное вспышке молнии, а также через множественный «язык вещей»<sup>18</sup>.

Кроме того, Вальтер Бенямин приглашает нас внимательнее присмотреться к той трансформации, которую осуществляет перевод над оригиналом: с одной стороны, *traduttore, traditore*; с другой: «Переводы, являющие собой нечто большее, чем передачу содержания, возникают на свет именно тогда, когда пережившее свое время произведение достигает периода славы. Вопреки утверждениям плохих переводчиков, такие переводы не находятся в услужении у произведения, а скорее обязаны ему своим существованием. Жизнь оригинала каждый раз достигает в них еще более полного расцвета» («Задача переводчика», 1921; пер. Евгения Павлова)<sup>19</sup>. То есть имеет место рождение нового смысла или — если эта формула предпочтительнее — проявление скрытого доселе смысла.

Поэтому мы будем говорить о Бахтине и Беньямине в этих безусловно новых для них самих обстоятельствах, несмотря на то, что во многих аспектах эта ситуация вписывается в перспективу догадок или предвидений других мыслителей, а именно: с точки зрения современного хронотопа, который предполагает универсальную рецепцию, проходящую через языки, территории и социальные и интеллектуальные условия вечно меняющегося мира. Рефракция смыслов неизбежна, необходима и должна быть проанализирована не только с точки зрения абстрактной истины или теоретической адекватности, но и с точки зрения социальной жизни слова.

Оба мыслителя являются неотъемлемой частью той современной филологической мысли, которая концентрируется вокруг анализа судеб двадцатого века и вписывается в контекст постсекулярной эпохи, которую мы пе-

<sup>17</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Наука, 1979. С. 92.

<sup>18</sup> Jobim e Souza, Solange, «Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea», en Beth Brait (org.), *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*, Editora da Unicamp, Campinas (Brasil), 1997. P. 341.

<sup>19</sup> Переводы текстов как Бахтина, так и Бенямина, и полисемия, возникающая в результате их передачи на самые разные языки представляют собой проблему такого масштаба, что никакие предшествующие исследования на эту тему никак не могут считаться исчерпывающими. О трудностях при чтении переводов Бахтина предупредил Тодоров (Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*, Aux Éditions du Seuil, Paris, 1981. p. 11). В отношении Бенямина эту тему магистрально открыл Поль де Ман (см. Man, Paul de, «La tarea del traductor», de Walter Benjamin», trad. Juan José Utrilla, Acta Poetica, 9—10 (1989), 257—294), который считал текст «Задачи переводчика» в некотором роде самоиллюстрирующимся, чем и объяснял эффект противоположного смысла в классических переводах на французский и английский. Не знаю, может ли бахтинская амбивалентность сравниться с беняминовской, но указанный эффект в переводах его текстов — вещь вполне обычная и в определенной мере комическая. Разумеется, существуют частичные исследования этой проблемы, но безо всякой претензии на систематичность (Adamantova, Vera, & Rodney Williamson, «Problemas de terminología y de traducción en las versiones inglesa, francesa y española de *Autor y personaje...* de M. Bajtín», en *Voce en el umbral: M. Bajtín y el diálogo a través de las culturas*, ed. Ramón Alvarado y Lauro Zavala, UAM, México, 1997, pp. 507—526; Bubnova, Tatiana, y M.—Pierrette Malczuzynski, «Diálogo de apacible entretenimiento para “bajtinólogos”, o la invención de Bajtín», *Sociocriticism*, vol. XII, 1—2, 1997, 237—289., Freitas, Ribeiro, Lima in Beth Brait 1997, 349—382; Zbinden, Karine, «The Bakhtin Circle and Translation», *Yearbook of English Studies*, 36:1, 2006, 157—167 как отдельные примеры).

реживаем. Мы пытаемся понять наш мир, пересмотреть пережитый опыт и найти элементы для оценки, а значит и для ориентации и действия в современной ситуации. Речь идет, разумеется, о новом этапе правдоискательства, уже после потери престижа «великими нарративами» прошлого века. Не за этим ли мы обращаемся к ним? А ведь наша эпоха является переходной в не меньшей мере, чем та, когда начинали писать Бахтин и Беньямин, которые стали в настоящее время мишенью внутренне противоречивых, контрапунктных интерпретаций. Не буду останавливаться на этапах рецепции бахтинской мысли, которые хорошо известны (советская семиотическая школа, Кристева (Kristeva), Тодоров (Todorov), Холквист (Holquist), Морсон-Эмерсон (Morson-Emerson), англоязычная постмарксистская школа (Gardiner, Shepherd, Brandist, Hirschkop у Hitchcock), теологическая западная тенденция и воцерковление Бахтина, которое мы наблюдаем в настоящий момент среди российской школы толкователей (указываю только на некоторые моменты упомянутой рецепции за последние сорок лет). Нелишне также упомянуть об особенностях прочтения Бахтина в испаноязычном мире, указывая на различия между Испанией и Латинской Америкой<sup>20</sup>. Таким образом, траектория бахтинской мысли в различных интерпретациях разворачивается от семиотики и марксизма до теологии; трактовки идей ученого порождают идеологические ответы. В свою очередь, Вальтер Беньямин в своих текстах ставит перед нами задачу по осмыслению более или менее приемлемого синтеза иудаистской теологии с диалектическим материализмом, понятым как политический анализ культуры (см. «Сюрреализм»)<sup>21</sup>. Для иллюстрации несинтетической интерпретации концепции Беньямина можно сопоставить контрастирующее понимание теолога Гершома Шолема (Gershom Scholem) и марксиста Теодора Адорно. В Латинской Америке тенденции последнего следует, например, философ Боливар Эчеверриа (Bolívar Echeverría). Таким образом мы имеем каббалистический мистицизм и теологию иудаизма против марксизма, понятых как две разных

---

<sup>20</sup> В то время как в Испании преобладает рецепция в свете теории литературы, в Латинской Америке отмечен более широкий круг дисциплин и идеологических проектов, для которых вклад Бахтина оказался необходимым (см., например, сборник по итогам Бахтинской конференции 2003 года, которая состоялась в Бразилии). В Мексике идеи Бахтина стали особенно плодотворными для антропологии, отмеченной определенной идеологией исторической миссии спасения местных культур. Есть некоторый интерес также среди исследователей в области истории искусств, литературоведения и лингвистики, дисциплин, как правило, менее ангажированных. В США наблюдается аналогичная тенденция (не без катализирующего влияния Бахтина родилась «диалогическая антропология», основанная на осознании традиционной политической роли антропологии, пропитанной идеологией колониализма). См. D. Tedlock and B. Mannheim, eds., *The Dialogic Emergence of Culture*, Urbana-Chicago, The University of Illinois Press, 1995.

<sup>21</sup> Основными тремя источниками мысли Беньямина принято считать иудейский мессианизм, немецкий романтизм и исторический материализм (Леви). Беньямин обращается к традиции революционного романтизма, проявляя интерес к комплексу эстетических, теологических и историографических идей. Через романтическую традицию, понятую как познание, искусство и праксис, Беньямин ориентирует атаку идеологии прогресса во имя революции. К этой характеристике, данной Леви, нужно добавить явные расхождения Беньямина с романтиками по целому ряду теоретических и мировоззренческих вопросов, что превращает его отношение к романтизму в явно диалогическое, живо напоминая отношения Бахтина с рядом его предшественников. См. ниже.

идеологии. В то же время Майкл Леви (Michael Löwy) говорит о синтезе этих двух контрастирующих тенденций в творчестве немецкого мыслителя. С другой стороны, “озарения” Бахтина и Бенямина интерпретируются в Латинской Америке в явно политическом<sup>22</sup> смысле и помогают обдумывать факты современной истории и культуры и даже методологию различных дисциплин и стратегию политической позиции или ориентации в литературе и в литературоведении<sup>23</sup>. Известны весьма продуктивные модели интерпретаций самых актуальных форм искусства (например, новых типов театрализованных зрелищ, задуманных как разновидность политического протеста), основанных на определенных прочтениях философской антропологии Бахтина<sup>24</sup>.

Это, конечно, не первая попытка поставить Бахтина и Бенямина рядом<sup>25</sup>. Бизли-Мэррей<sup>26</sup>, например, говорит, что сама несоизмеримость обоих мыслителей помогает ему лучше видеть одного в свете другого, то есть позволяет разглядеть в каждом из них невидимые стороны, проявляющиеся только в этом сопоставлении<sup>27</sup>. С точки зрения идей Бахтина о взаимной вневходимости культур в процессе контакта, благодаря которой позиция обзора

---

<sup>22</sup> Хотелось бы, чтобы русская аудитория осознала, в духе Волошинова, гетерогенный коннотативный контекст (семантическую ауру, в терминах Бенямина), окружающий лексику. Волошинов, помнится, говорил, что язык один для всего общества и в этом смысле нейтрален, но что разные слои («классы») общества овладевают значениями слов, придавая им различные идеологические оттенки и даже смыслы. Слово «политика» не окружено такой одиозной аурой, как это принято считать в определенных интеллектуальных кругах современной России (вероятно, не только России). Известно, что в своем собственном историческом контексте Бахтин говорил о политике, как о сфере, неосвещенной истиной. Но полностью исключить себя из политических интересов, по крайней мере в Латинской Америке, неизменно значит уступить место самым реакционным и агрессивным политическим тенденциям, которые явно стремятся узурпировать будущее. Следует отметить, что автор данного доклада говорит по-русски, но из семантического кругозора испаноязычной Америки.

<sup>23</sup> См. Macarena Cruz Ortúzar, “Estéticas del residuo en Chile del postgolpe. Walter Benjamin y la escena avanzada”, *Acta Poetica*, 28, 1—2, 2007, 111—127. Вот пример, каким образом мысль Бенямина помогает организовать коллективный опыт изживания диктатуры в контексте современного искусства. Существуют исследования, которые на аналогичном материале используют с такими же целями философскую антропологию Бахтина. См. Judith Thorn, *The Lived Horizon of My Being. The Substantiation of the Self & Discourse of Resistance in Rigoberta Menchú*, M. M. Bakhtin and Victor Montejo, *Special Studies*, 29, 1996, Arizona State University.

<sup>24</sup> См. Peana Dièguez, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Atuel, Buenos Aires, 2007.

<sup>25</sup> См. в качестве образца Jobim e Souza, Solange, «Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea», en Beth Brait (org.), *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*, Editora da Unicamp, Campinas (Brasil), 1997. P. 331—346; Hirschkop, Ken, «O sagrado e o secular: atitudes perante a linguagem em Bakhtin, Benjamin e Wittgenstein», trad. Carlos Alberto Faraco, en *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*, Editora Vozes, Petrópolis, 2006. P. 146—160; Tihanov, Galin, *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time*, Clarendon Press, Oxford, 2000; Beasley-Murray, Tim, *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin. Experience and Form*, Palgrave MacMillan, 2007.

<sup>26</sup> Сопоставляя философию поступка Бахтина и аналогичные идеи Бенямина вокруг понятия опыта (*Erfahrung u Erlebnis*), этот исследователь находит интересные параллели и описывает оригинальную позицию обоих мыслителей в области этики, эстетики и «философии жизни» (не в специальном значении).

<sup>27</sup> См. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Наука, 1979. С. 335. «Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины».

теля одной из них позволяет видеть в другой стороны, недоступные ее собственному самоанализу, такая параллель еще более приемлема. Впрочем, нелишне вспомнить замечание С. Г. Бочарова на эту тему: «В виду биографических и хронологических обстоятельств сравнивать философское творчество Бахтина с философским творчеством любого более или менее современного ему философа Запада, дореволюционной России или русской эмиграции — все равно, что сравнивать какую-нибудь утраченную античную трагедию, о которой мы судим по фрагментам, свидетельствам и отчасти отражениям в позднейшей литературе, с драматическим произведением Нового времени, дошедшим с авторскими указаниями для актеров»<sup>28</sup>. Но не забудем, что и с Аристотелем первоначально на Западе познакомились по арабским переводам, прежде чем были вновь найдены древнегреческие тексты. Приходится работать с тем, что есть (см. эпитафии к настоящей работе), и эту поправку всегда следует иметь в виду, хотя наши нерусскоязычные коллеги часто не принимают этот момент во внимание. Беньямин, несмотря на всю свою маргинальность, гораздо шире распространен и прокомментирован, чем Бахтин; не знаю, лучше ли он понят. Предпочитаю думать, что понимание возможно только по отношению к нашей собственной эпохе и только в нашем опыте приобретает смысл: «Смыслами я называю ответы на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла»<sup>29</sup>. Это — одно из тех изречений Бахтина, которые и вдохновляют нас, дела из нас более или менее верных последователей его образа мысли.

Бахтин разработал концепцию романа воспитания и, на ее основе, понятие о хронотопе как универсальной модели формирующей мировоззрение, в первую очередь на материале Гете, несмотря на то, что его перспектива охватывает литературные произведения начиная от Античности и, включая Рабле, вплоть до нашего времени. Бахтин берет кантианские параметры времени и пространства и вписывает их в историю, связывая с ними определенные эпохи развития общества. Время и пространство у него равнозначны условию возможности человеческого восприятия мира в истории, которое меняется с изменением мировоззрения. Это помогает ему, с одной стороны, разработать теоретический инструментарий для анализа литературных произведений и, с другой, показать, как понятие времени и пространства обуславливает также историческое восприятие мира и персоналистическую позицию познающего<sup>30</sup>. Таким образом он вписывает эту теорию в некоторого рода «историческую поэтику» и соотносит с нею свою философскую антропологию, пересматривая субъектно-объектные отношения в мировоззрении Гете<sup>31</sup>.

Избыток видения другого по отношению ко мне — эта идея Бахтина достаточно продуктивна для того, чтобы на примере непререкаемого авторитета Гете сравнить точки зрения двух мыслителей и два культурных среза, которые находятся в смежных плоскостях, но были разделены железным занавесом предрассудков и взаимонепонимания, и для которых Гете являет-

---

<sup>28</sup> Цит. по: Махлин В. Л., «Без кавычек», *Вопросы литературы*, № 1, 2005.

<sup>29</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 350.

<sup>30</sup> См. там же. С. 371.

<sup>31</sup> См. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 396—397.

ся отправным пунктом для их собственных прозрений. При этом не мешает принять во внимание тот факт, что каноническая фигура Гете часто является обязательной точкой отсчета, хотя речь не идет об очень читаемом в настоящее время авторе (за исключением специалистов), и, таким образом, часто судят (по крайней мере, так случалось в моей практике) о его «хронотопичности» по тексту Бахтина. Но Гете постоянно и активно присутствует в исследованиях Бенямина о литературе и культуре; более того, Бенямин находится под очарованием Гете, который даже является ему в снах как живой<sup>32</sup>. Для Бахтина же он один из трех основных «героев» его «авторства», хотя по дошедшим до нас текстам трудно судить о степени его самоидентификации с немецким классиком, как это очевидно имело место с Достоевским. Что же касается Гете как личности, то он, как известно, мыслил себя именно в «большом времени»: «[Я] живу в тысячелетиях», — говорил он<sup>33</sup>.

Невозможно отрицать, что в самой своей несоизмеримости и противоположности оба мыслителя подобны, тем не менее, сообщающимися сосудам. Поскольку в основе данных размышлений находится Гете, прежде всего следует вспомнить тему «избирательного сродства», присутствующую в знаменитом исследовании Бенямина 1923 года (она появляется и в позднейших очерках). Несмотря на то, что Бахтин в дошедших до нас исследованиях о Гете даже не упоминает роман *Избирательное сродство*, сосредоточиваясь на «романе воспитания», *Поэзии и правде* и *Путешествии в Италию*, роман этот весьма хронотопичен и потому подлежит анализу в этой теоретической перспективе. Позволю себе метафорическое использование понятия об «избирательном сродстве», чтобы углубить параллель между Бенямином и Бахтиным<sup>34</sup>. Метафора «избирательного сродства»<sup>35</sup> уже использовалась исследователем творчества Бенямина М. Леви<sup>36</sup>, который в этих терминах определил взаимоотношения между иудейской теологией и историческим материализмом. В свою очередь, он опирается на аналогичное использование этого понятия у Макса Вебера в *Протестантской этике*. Невозможно свести эти диалектические отношения к прямой каузальности или к влиянию в традиционном смысле, скорее, согласно Леви, можно оценить их структурную аналогию, конвергенцию или взаимное притяжение. Разумеется, в отношении Бахтина и Бенямина ни в коем случае нельзя говорить о полном слиянии, но скорее о диалогических отношениях, доступных только взгляду заинтересованного исследователя. Это именно «избирательное сродство»: их судьба до некоторой степени похожа, но далеко не одинакова; темы, точки отсчета, круг интересов, источники в некоторых отношениях совпадают, в других — противоположны. Но смотрим мы на них из

---

<sup>32</sup> См. *Улица с односторонним движением* (глава «№ 13»).

<sup>33</sup> Эккерман И. П. Разговоры с Гете / пер. Н. Холодковского. М.: Захаров, 2003. С. 217.

<sup>34</sup> Напомню, что Гете, будучи натуралистом, разработал фигуру «избирательного сродства» исходя из понятия, уходящего корнями в работы шведского химика Торберна Бергмана (Torbern Olof Bergmann) (1735—1784). Макс Вебер, по всей видимости, заимствует эту идею как из естественных наук XVIII в., так и у Гете.

<sup>35</sup> Кроме того, сам Бенямин ее широко использует: например, в своих этюдах о Бодлере (Benjamin 2008, 183, 185).

<sup>36</sup> Löwy, Michael, *Rédemption et utopies. Le judaïsme libertaire en Europe centrale. Une étude d'affinité élective*, Presse Universitaires de France, 1988.

нашего времени и прибегаем к их текстам по аналогичным причинам. Поэтому, когда Бахтин описывает путь слова к своему предмету и вспоминает о многих «голосах», которые сопровождают и обсуждают каждый смысл<sup>37</sup>, в который подвержено впасть слово, вспоминаются следующие слова Беньямина:

[...] il ne s'agit pas de présenter les oeuvres littéraires dans le contexte de leur temps, mais bien de donner à voir dans le temps qui les connaît — c'est-à-dire le nôtre. La littérature devient de la sorte un organon de l'histoire, et lui donner cette place — au lieu de faire de l'écrit un simple matériau pour l'historiographie, — telle est la tâche de l'histoire littéraire<sup>38</sup>.

Это видение литературы как органа истории гораздо ближе к диалогической и хронотопической перспективе Бахтина, чем к строгому имманентизму, характеризующему очерк Беньямина об *Избирательном средстве* (опубликован в 1924—25 гг.)

Беньямин пишет эту работу в ключе романтической философии и в соответствии с понятием о литературной критике у немецких романтиков<sup>39</sup>, которой он посвящает знаменитую диссертацию<sup>40</sup>. Речь идет о возрождении критической традиции, в которой текст, написанный критиком, стремится быть таким же самоценным, как и объект, на который он направлен. В этом смысле можно оценить уровень амбиций молодого тогда Беньямина, предполагающего померяться силами с самим Гете — вполне романтический импульс. (Кстати, Тодоров и все те, кто следует его характеристике теории романа Бахтина, считают, что она восходит к романтической традиции, хотя, согласно недавнему анализу Бенедикты Вотье (Bénédicte Vauthier), речь идет, в огромной мере, об эффекте преломления смысла текстов Бахтина в критическом дискурсе Тодорова<sup>41</sup>. Остается добавить, что в этой диссертации и сам Беньямин занимает по отношению к романтизму более отстраненную позицию<sup>42</sup>, чем в очерке об *Избирательном средстве*, в котором он как-будто испыты-

<sup>37</sup> См. Бахтин 1975, 90—91, о том, как «слово конципирует свой предмет».

<sup>38</sup> Benjamin, Walter, «Histoire littéraire et science de la littérature», en *Oeuvres*, tome II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, Paris, 2000. p. 283. «Речь идет не о том, чтобы представить литературные произведения в контексте их времени, а скорее о том, чтобы показать их во времени, в котором они познаются, то есть в нашем времени. Таким образом, литература превращается в нечто вроде органа истории, и задача истории литературы состоит в том, чтобы дать ей это место вместо того, чтобы превращать текст в простой материал для историографии». (Перевод мой).

<sup>39</sup> «La méthodologie utilisée dans l'étude sur le *Trauerspiel* trouve sa première expression dans le premier chapitre de l'essai sur *Les affinités électives*, où l'on voit aussi se déployer la position critique que Benjamin adoptera toujours à l'égard du mythe» (Palmier 380).

<sup>40</sup> *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trans. Alfredo Brotons Muñoz, *Obras*, libro I, vol. 1, 2007: «Теория искусства ранних романтиков и Гете в принципе противоположны друг другу» (стр. 109).

<sup>41</sup> «Bakhtine, lecteur de Goethe ou des ambiguïtés de la réception française (Todorov, Genette, Schaeffer, Rastier) d'un soi-disant romantisme bakhtinien», 2005, в печати. Во всяком случае, присутствие или отсутствие романтических концептов или, скажем, категорий Канта, как у Бахтина, так и у Беньямина, должно в первую очередь оцениваться с диалогических (плодотворных, но часто и подрывных) позиций, а не как прямая традиция или результат «влияния».

<sup>42</sup> По Беньямину, романтики до такой степени трансформировали сами цели критики, что про-

вает философскую напряженность и стилистические возможности романтической точки зрения. Тем не менее, его концепция произведения искусства отграничивает себя от эстетики возвышенного (sublime), ставящей искусство на место некоей религии секуляризированной эпохи, и скорее тесно связана с его лингвистической теорией, разработанной им уже в 1916 г.<sup>43</sup>, и в которой он отказывается от понятия о произвольности языкового знака, доминирующего в современной лингвистике, апеллируя к магии божественного слова. На основе этой концепции языка он артикулирует и критику указанного произведения Гете. Его видение искусства предполагает этическую позицию, которая основывается на теологических представлениях, заметно отличающихся от романтизма (критика роли гения, например), несмотря на совпадение формальной ориентации. Вероятно можно было бы говорить о диалогическом отношении к теории искусства романтиков, которая проецируется вплоть до эпохи самого Бенямина в труде Гундольфа, чье имя очевидно присутствует в контексте и бахтинских исследований о Гете, исходя из анализа его источников<sup>44</sup>. По Бенямину, теория искусства, конципированная на почве диалектики между божественным и человеческим порядком, противостоит теории современного искусства, которую можно найти у Стефана Георге и Гундольфа<sup>45</sup>, и которая вписывается в общую для западной секуляризированной мысли тенденцию ставить поэзию на место, освобожденное потес-

---

изведение критической мысли стало невозможно отличить от произведений искусства. Но с потерей различий между критическим текстом и его предметом утрачивалось само стремление к рациональному пониманию. Таким образом, романтики отказались от попытки представить критику как формирование мысли, как форму, посредством которой мысль и понимание могут быть представлены (см. Ferris, David S. (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, 2004. P. 11). Но в работе об *Избирательном средстве* Бенямин, не отказываясь от задач критической мысли (от поисков «истинного содержания»), приближается к эстетическому идеалу романтиков в смысле самоценности критического текста.

<sup>43</sup> Парадоксальная, с современной точки зрения, ситуация очерка «О языке как таковом и о языке человека», который характеризует коммуникативную функцию языка как «язык после Падения», очерка опубликованного практически одновременно с «Курсом общей лингвистики» Соссюра, хорошо прокомментирована Beasley-Murray: «It seems curious that a few years after Saussure has given his ground-breaking lectures in general linguistics at Geneva, establishing a radically modern linguistics, and at the same time as the Vienna Circle is developing its mathematically orientated philosophy of language, Benjamin is delving back into what seems to be pre-modern obscurantism in order to construct a mystical theory of language» (Beasley-Murray, Tim, *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin. Experience and Form*, Palgrave MacMillan, 2007. P. 97). В позднейшем эссе о социологии языка (1935) Бенямин демонстрирует, что он информирован о новейших течениях лингвистической мысли своего времени, и упоминает Бюлера, Марра, Выготского, Пьяе и Bally. Но свою точку зрения по отношению к языку, в основе которой находится «the desire to transcend the fixed antinomies of subject and object by coming to an understanding of the nature of language» (Beasley-Murray. Op. cit. P. 95) он, по-видимому, выдерживает до конца, и в этом смысле его позиция приближается даже к Волошинову (по мнению того же комментатора).

<sup>44</sup> Несмотря на уверенность, с которой Тиханов (op. cit.) указывает на Гундольфа как источник Бахтина (по проблеме видения времени у Гете, например), мне не совсем ясно, так ли это, потому что трудно найти у него сам дух, которым одержимо исследование Гундольфа (см. Бахтин 1979, 395).

<sup>45</sup> Weigel, Sigrid, «La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en “Las afinidades electivas de Goethe” de Walter Benjamin», *Acta Poetica* 28 (1—2), 2007. P. 187—188. Подход Бахтина к произведениям Гете основывается на «реализме», понятом как ценность и как самоцель (разумеется, надо принять во внимание исторический контекст, в котором он вы-

нившейей религией.

Беньямин, как известно, в двадцатые годы посвятил Гете еще одну работу, предназначенную для публикации в Советской энциклопедии. Этот текст написан с ориентацией на исторический материализм, которым немецкий критик не просто увлекается в этот период, но который скорее стал одной из основ его мировоззрения (в сочетании, как уже было сказано выше, с теологией), правда, в довольно преображенном и некомпромитирующем (по отношению к советской версии) варианте. Несколько абзацев в ней посвящены, в частности, *Избирательному сродству*. Беньямин в энциклопедической статье анализирует в основном этические проблемы и семейные отношения между персонажами в контексте гибнущего феодализма, и это контрастирует с символической и мифологической интерпретацией того же самого конфликта в ранней работе. Казалось бы, что в этой статье Беньямин опять испытывает более чем стиль, точку зрения. Не напоминает ли это бахтинские определения стилизации (в первую очередь) и, отчасти, пародии, только на более глубоком уровне, то есть с долей убежденности или самовнушения, а может быть, и самоиронии?

Если рассматривать тексты Гете с точки зрения бахтинского хронотопа, то именно в *Избирательном сродстве* он особенно хронотопичен, но только, скорее всего, этот роман содержит более одного хронотопа. Материалистический взгляд на природу и пейзаж доминирует в начальной части романа, следы человеческой деятельности и деятельный человек находятся в центре внимания автора<sup>46</sup>, но потом хронотоп, в котором действует *homo faber*, преображается, по мере развития сюжета, в романтизированный пейзаж на фоне вечности. Природа анимизируется, приобретает антропоморфные качества и соответствует душевному состоянию героев. Символический характер этих элементов был неоднократно отмечен критикой (по Беньямину, речь идет скорее об аллегории). Что же касается героев, последние (по крайней мере двое из них, Эдуард и Оттилия) превращаются в мифологизированные фигуры вечных влюбленных, которым не дано соединиться на земле. Притяжение, основанное на «избирательном сродстве», попадает в нравственный конфликт и уже не соответствует научной парадигме, из которой начал развиваться этот мотив автор. Возможно именно это позволяет Беньямину интерпретировать в стилистическом ключе романтической традиции, которой Гете, как теорик, противостоял, и которую сам Беньямин критиче-

---

нужден был ориентировать свое исследование), и утверждается в пределах идеи непрерывного становления (человек в процессе становления в рамках непрерывного развития исторического мира). Это очень далеко от постромантической экзальтации гения Гете как представителя «немецкого духа», которое можно найти у Гундольфа, причастного, как известно, кругу Ст. Георге. «Фр. Гундольф превращает Гете в глашатая своего собственного я, — в 'гения вне времени', расматривает его как 'ни с чем не связанный, завершённый в самом себе, автономный образ, безотносительно к целям'. Гете, по его мнению, является 'прирожденной антисоциальной натурой', и прежде чем человек начнет переживать, он должен быть, и это бытие — неразрешимый прафеномен. Гундольфа совершенно не интересует исторический Гете, для него существует лишь Гете — миф, олицетворение немецкого духа». Ф. Шиллер, [www.magister.msk.ru/library/personal/shilf001.htm](http://www.magister.msk.ru/library/personal/shilf001.htm) и <http://www.zhurnal.ru/magister/library/personal/shilf001.htm>

<sup>46</sup> Хотя Беньямин в энциклопедической статье отмечает непродуктивный, декоративный характер этой деятельности.



ски анализирует в своей докторской диссертации. Беньямин отдает себе отчет в том, что «эстетические теории первых романтиков и Гете основываются на противоположных принципах» («Понятие художественной критики. . . »<sup>47</sup>). В связи с понятием «возможности критики» следует отметить, что, как указывает Беньямин, с точки зрения Гете критика методическая, то есть сосредоточенная на своем объекте, неоправдана. И, напротив, как это ни парадоксально, с точки зрения романтической концепции искусства критический текст может быть равноценен или даже превышать эстетическую ценность его объекта. В то же время Беньямин ориентируется в своей критике на поиски «истинного содержания», то есть философской и даже богословской истины, оставляя работу комментирования («объективного содержания») на долю филологов, «техников» литературного анализа.

Если же вернуться к «эстетике глаза», на которой построено, например, у Бахтина исследование текстов Гете, Беньямин, проявив себя тонким аналитиком видения в более позднюю эпоху своего творчества (см. «Шарль Бодлер — лирик эпохи зрелого капитализма» (1938), в очерке об *Избирательном родстве* еще не уделяет эстетике глаза того внимания, которым удостоит ее при анализе Парижа эпохи Второй империи<sup>48</sup>. В работе 1938 года, посвященной историческому моменту, принадлежащему к другой общественной формации и совершенно чуждому опыту Гете (который, как замечает Беньямин в энциклопедической статье, большую часть жизни не выезжал из Веймара и всеми силами избегал бывать в больших городах), немецкий критик показывает, что доверие к зрению как к инструменту познания, естественно, подрывается, и к тому же городской ландшафт, по отношению к которому он анализирует видение Бодлера, не способствует естественно-научному исследованию, в контексте которого движется мысль Гете<sup>49</sup>. Аналогичную ситуацию можно обнаружить у Гоголя, чью ошутимую зрительность Беньямин положительно оценивает (в «Сорочинской ярмарке»). Когда же взгляд Гоголя перемещается на улицы Петербурга, то он немедленно теряет ясность и определенность восприятия и признает обманчивость видимости («Невский проспект»). Вспомним: «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него..., когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валяются с мостов..., когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде». Эта картина вполне сравнима с картинами бодлеровского Парижа, хотя и неизвестно, чтобы Беньямин сопровождал Гоголя в литературных прогулках по Петербургу, как он делал это с текстами певца французской столицы времен Наполеона III.

Что касается бахтинской концепции языка, то она, как известно, совершенно противоположна искупительному мистицизму Беньямина, именно в той мере, в которой Бахтин разделяет философско-лингвистические принципы своего «круга» (не буду здесь входить в полемику относительно автор-

<sup>47</sup> Benjamin, Walter, *Obras*, libro II, vol. 1, trad. José Navarro Pérez, Abada Editores, Madrid, 2007.

<sup>48</sup> См. «Париж времен Второй Империи в творчестве Бодлера», Benjamin 2008, 150—151.

<sup>49</sup> Tihanov, Galin, *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time*, Clarendon Press, Oxford, 2000. P. 237.

ства известных спорных работ Волошинова, Медведева, Канаева). Но тем не менее, хотелось бы отметить, что в работах, подписанных самим Бахтиным, отмечается одновременность присутствия, наряду с непосредственным социальным контекстом высказывания, онтологического уровня общения, который постоянно отсылает к понятию «большого времени». Это, в частности, проявляется в самой концепции «наадресата», который, как мы знаем, может быть и народом, и будущими поколениями, и Богом. Нужно подчеркнуть именно со-присутствие бытового и бытийного уровней (в концепции «единого и единственного события бытия») <sup>50</sup>. Мне кажется, что как раз это отличает и характеризует бахтинскую философско-лингвистическую мысль по сравнению с «девятероканоническими» текстами. Это и приближает его к «мистическим» интуициям Беньямина. В *Проблемах поэтики Достоевского* (1963) сама концепция диалога «перед лицом вечности» перекликается с таким пониманием языкового общения. Что же действительно разделяет Бахтина с Беньямином, так это всеприсутствие идеологизированной дискурсивности в самом строении сознания и вообще ее роли в философской антропологии русского мыслителя <sup>51</sup>, в то время, как у немецкого «язык истины» не есть язык ежедневного социального общения, но сплошная самовыразительность бытия.

Двуликий Янус (кстати, этот образ неоднократно появляется также и у Беньямина) олицетворяет это соприсутствие онтологического и жизненного плана общения, характерное для мысли Бахтина. Этот разрыв с «абстрактным и роковым теоретизмом» проявляется постоянно на многих уровнях. Можно назвать это «диалогическим отношением», а можно видеть в этом «карнавальную инверсию».

Вопрос об «источниках» как бахтинской, так и беньяминовской мысли, с моей точки зрения, должен быть радикально переформулирован в диало-

---

<sup>50</sup> См. также Н. К. Бонецкая Примечания к одному фрагменту «Автора и героя» // *Бахтинология (исследования, переводы, публикации)*. СПб.: Алетей, 1995. С. 255: «Прозаичность Бахтина — лишь кажущаяся прозаичность». Под прозаичностью понимается глобальная интерпретация творчества Бахтина как прозаики, а именно в плоскости философии повседневности, предложенной Эмерсон и Морсоном в книге 1990 года (Creation of a Prosaic, Stanford U. P.). Между тем, эта одновременность уровней бытового и бытийственного была отмечена также Холквистом (Holquist, Michael, *Dialogism: Bakhtin and his World*, 2nd edition, Routledge, London and New York, 2002. P. 24). См. обсуждение данной проблемы Л. А. Гоготишвили (Бахтин М. М. Собрание сочинений. М.: Русские Словари, 1996. Т. 5. С. 396—398).

<sup>51</sup> Некоторые интересные совпадения между обоими мыслителями можно обнаружить сопоставляя беньяминовское эссе о языке 1916 года с записями Бахтина сороковых годов. Беньямин говорит об основополагающем акте номинации, внутреннем человеку Богом, акте, посредством которого язык мира и его предметов начинает действовать. (Кстати, по этому поводу вспоминаются мандельштамовские строчки 1921 года: «Не забывая меня: казни меня./ Но дай мне имя, дай мне имя. / Мне будет легче с ним, пойми меня, / В беременной глубокой сини». Размышления Бахтина о трансцендентности имени и прозвища говорят о его знакомстве с доктриной об имясложении (ономатодоксия) А. Ф. Лосева, близкой по духу и по источникам к языковой концепции Беньямина. Так, Беньямин воскрешает в памяти язык вещей, язык мира, предшествующий Падению, язык, который передает духовное содержание. Этот язык выражает духовное бытие, которое не может быть передано через язык, но в языке. Духовное бытие идентично бытию языка лишь в той мере, в которой оно может быть передано. Языковое бытие человека состоит в том, что человек дает имя вещам (Беньямин. Op. cit. 2007, 146—147). А через имя духовное бытие человека общается с Богом (148).

гическом ключе. У Бахтина мы находим довольно неприетное отношение к терминам, например, Канта. Систематическую архитектонику немецкого философа Бахтин превращает в архитектонику межличностных отношений, принадлежащую нравственной философии, замысленной даже как «первая философия». А его описание этической реальности поступка, предположительно восходящее, по своей терминологии, к неокантианству, на самом деле также диалогически перерабатывается, «перерастая границы системы Г. Когена»<sup>52</sup>. В сущности, преобразование чужой мысли для того, чтобы она осталась живой — это самый обычный способ выживания концептов в истории философской мысли, только у Бахтина это приобретает эстетически законченную форму диалогической философии.

Беньямин, со своей стороны, трактует понятие об опыте, отталкиваясь от категорий Канта, и преобразует *Erfahrung* в универсальную категорию, гарантирующую дискурсивную и ответственную передачу содержания опыта («Рассказчик»), нейтрализуя единичность и преходящесть *Erlebnis*, и отграничиваясь таким образом от «философии жизни», но прежде всего от самого Канта<sup>53</sup>, связывая познание с языком и, через язык, с опытом.

Главный мотив моего доклада, который, надеюсь, не слишком заметен на общем фоне пока довольно поверхностного сопоставления двух еще совсем недавно властителей дум целого поколения университетских преподавателей по всему миру, властителей, которые — увы! — мало по малу выходят их моды, состоит в призыве к определенной самокритике, которая должна бы наконец проанализировать собственную роль этой университетской критики в истории величия и почти падения нашего вчерашнего идола, теперешнего «раба», «Каина» и даже героя Боккаччо, Сер Чапелетто (Ser Ciappelletto; *Decameron*, I, 1). Ведь действительно, история сего великого грешника, на смертном одре превратившегося в святого, единственно для того, чтобы спасти от бесчестия приютивших его, разительно напоминает историю рецепции бахтинской мысли, и не только на Западе.

Закончим довольно радикальным призывом Беньямина к критике: «Тот, кто не способен быть пристрастным, пусть помалкивает!»<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> См. Николаев Н. И. Невельская школа философии // М. М. Бахтин и философская культура XX века. Проблемы бахтинологии. СПб., 1991. С. 33..

<sup>53</sup> Benjamin, Walter, *Obras*, libro II, vol. 1, trad. José Navarro Pérez, Abada Editores, Madrid, 2007. P. 172. Беньямин показывает, что познание, несмотря на его совершенно априорный и неизменный, сравнимый с математикой характер, выражается не через формулы и не через числа, но через язык, и что Канту из-за этого не удалось интегрировать определенные аспекты познания, вышедшим из которых является религия, в свою систему («О программе грядущей философии», 1918).

<sup>54</sup> *Улица с односторонним движением* (Benjamin, Walter, *Dirección única*, trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Ediciones Alfaguara, 2ª ed., Madrid, 1988. P. 45).

# История вопроса об авторстве «спорных текстов», приписываемых М. М. Бахтину<sup>1</sup>

Н. Л. ВАСИЛЬЕВ

А н н а А н д р е в н а. Так, верно, и Юрий Милославский ваше сочинение?

Х л е с т а к о в. Да, это мое сочинение.

А н н а А н д р е в н а. Я сейчас догадалась.

(Н. В. Гоголь. Ревизор)

«— Но требуется же какое-нибудь доказательство... — начал Берлиоз.  
— И доказательств никаких не требуется, — ответил профессор <...>»

(М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита)

«...вообще Бахтин был окружен сомнительными людьми»

(Л. Я. Гинзбург)

«Миша, как тебе не стыдно!»

(Е. А. Бахтина)

«Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту <...> у каждого смысла будет свой праздник возрождения»

(М. М. Бахтин. К методологии гуманитарных наук)

## 1.

В 1973 г. один из авторитетнейших филологов — Вяч. Вс. Иванов сделал печатное заявление о том, что ряд книг и статей, вышедших в 1920-х гг. под именами В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева, принадлежит перу Бахтина<sup>2</sup>. Поскольку это произошло еще при жизни последнего и в какой-то мере с его молчаливого согласия<sup>3</sup>, научная сенсация вскоре стала фактом, казалось бы, не требующим никаких доказательств<sup>4</sup>. Ссылки на некоторые ра-

---

<sup>1</sup> Статья представляет собой развернутую версию доклада на XI Международной бахтинской конференции в Бразилии (г. Куритиба, 21—25 июля 2003 г.), дополненную анализом работ по этой теме, появившихся в последние годы, малоизвестными публикациями Бахтина и архивными материалами. Россия была представлена в Куритибе двумя участниками — Н. А. Паньковым и автором этих строк

<sup>2</sup> См.: *Иванов В. В.* Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1973. Вып. 308. С. 44. (То же: Диалог. Карнавал. Хронотоп [далее — ДКХ]. 1996. № 3. С. 5—58). Ранее та же информация прозвучала в выступлении В. В. Иванова в 1970 г. на заседании Объединения по структурной лингвистике в МГУ по случаю 75-летия Бахтина.

<sup>3</sup> См.: *Иванов В. В.* Послесловие // ДКХ. 1996. № 3. С. 59.

<sup>4</sup> См., например, суждения одного из самых ярких «приближенных» Бахтина: «Валентин Волошинов, Иван Канаев, Павел Медведев — у них есть и свои работы, превосходящие или попросту, но в иных статьях, книгах, как известно, спрятан Бахтин. Можно спорить о том, в какой мере и степени та или иная книга написаны непосредственно Бахтиным, да и то расхождение здесь должно быть не очень большое: 99 процентов или 95—96. Но «Марксизм в языкознании» и осо-

боты Волошинова и Медведева как на бахтинские стали обычным, если не сказать модным, явлением. Этому способствовало, в частности, то обстоятельство, что фамилии Медведева и Волошинова почти ничего не говорили исследователям послевоенного поколения. Ведь и само имя Бахтина выплыло из забвения лишь за десять лет до этого... Надо сказать, что выступление В. В. Иванова было своевременным и явилось закономерной реабилитацией многолетнего скромного «молчания» Бахтина как выдающегося исследователя-методолога.

Между тем многих ученых интересовали причины, по которым Бахтин и его друзья решились на такой необычный, едва ли не беспрецедентный в издательской практике авторский эксперимент. Ответы на этот вопрос — в том числе со ссылками на Бахтина — давались самые разные: необходимость в заработке; отсутствие у Бахтина связей в научно-издательском мире; его духовное бескорыстие; особое диалогическое отношение к творчеству; неумение доводить до конца ранее «проговоренные» работы; стремление помочь друзьям в их научной карьере; осторожность Бахтина, в условиях жесткого идеологического диктата скрывавшего свою индивидуальность под несколькими именами; реализация на практике теоретических положений о различных формах бытования «чужого слова»; неудача с публикацией под своим именем статьи «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»; своеобразная авантюрная реакция ученого и его круга на всеобщее «разложение» и др.

Согласно господствовавшим к началу 1990-х гг. представлениям, Медведев и Волошинов не были профессиональными или, по крайней мере, достаточно самостоятельными исследователями. Поэтому делались выводы, что они согласились поставить свое имя на работах Бахтина по каким-то конъюнктурным, едва ли не корыстным соображениям. Реже высказывались предположения, что такого рода соавторство устраивало всех, включая Бахтина, не имевшего в те годы официального статуса ученого или не желавшего открыто приспособлять свой философский метаязык и методологию к марксистской идеологии. Волошинов и Медведев могли пойти на этот шаг, понимая, что иного пути опубликовать бахтинские труды в ближайшее время нет, а спустя несколько лет они потеряют актуальность. (В таком случае все действующие лица остаются на достойной этической высоте.)

Не до конца проясненные обстоятельства, касавшиеся «спорных текстов» вызывали естественное желание разобраться в существе дела, расставить все точки над *i*. Сомнения относительно исключительно бахтинского авторства высказывались и на Западе<sup>5</sup>. Концептуально же вопрос о необходимости от-

---

бенно «Формальный метод в литературоведении» — книги, созданные собственно Бахтиным, и уж тут-то спорить нам не о чем. Совершая своеобразный антиплагиат, учредив фиктивное авторство, одарив своих спутников 20-х годов гениальными трудами, нагромоздил Бахтин невообразимую путаницу. Да, конечно, с, нас хватило бы и книги «Проблемы творчества Достоевского». И все же затейливо это — приблизительно две трети работ ни с того, ни с сего как бы передоверить сверстникам. Нам подобного не понять» (*Турбин В. Н.* Эмиграция в МАСССР / Публ. и послесл. *О. В. Турбиной* // ДКХ. 1997. № 4. С. 100).

<sup>5</sup> См., например: *Gardin B.* Chronique linguistique: Volochinov ou Bakhtine? // *La pensée*. Paris,

ветственного, взвешенного разговора по этому поводу был поставлен на родине ученого в 1991 г.<sup>6</sup> В указанных двух публикациях с помощью разного рода аргументов, прежде всего сравнительно-статистического анализа, доказывалось, что книги «Марксизм и философия языка», «Проблемы творчества Достоевского», вышедшие в 1929 г., не могли быть написаны одним автором, т. е. только Бахтиным, — и делался следующий вывод: «Анализ методологии, терминологии, содержания обеих книг, их композиции, архитектоники, отдельных элементов стилистики, а также внимательное рассмотрение эволюции творчества М. М. Бахтина (он называл себя философом, литературоведом, но никогда не говорил о себе как лингвисте. — *Н. В.*) свидетельствуют о недостаточности аргументов для приписывания ему книги “Марксизм и философия языка”. Очевидно, в данном случае мы должны говорить о диалогическом влиянии ученого на своего товарища по жизни и научным интересам»<sup>7</sup>. Нужно признать, что в основе весьма смелого по тем временам и категоричного отрицания авторства Бахтина лежала еще и определенная «сверхзадача» — вызвать реакцию контраргументации со стороны лиц, причастных к изданию бахтинских трудов в России и ведавших его литературным наследством.

Появление указанной статьи привело к «необратимой ядерной реакции», породив дискуссию и череду публикаций, прямо или косвенно поддерживавших ту или иную точку зрения<sup>8</sup>. Можно сказать, что данный вопрос стал в 1990-х гг. одним из наиболее интригующих и стимулирующих в плане изучения биографии Бахтина, его окружения и литературного наследства

---

1978. Fevr. (№ 197). P. 87—100; *Perlina N. Bakhtin — Medvedev — Voloshinov: an apple of discourse* // Univ. of Ottawa quarterly. 1983. № 1. P. 35—47; *Titunik I. R. Bakhtin and/or Voloshinov and/or Medvedev: dialogue and/or doubletalk* // Language and literary theory. Ann Arbor, 1985. P. 535—564; *Morson G. S. The Bakhtin industry* // Slavic and East European journal. Tucson, 1986. Vol. 30. № 1. P. 81—90; *Titunik I. R. The Bakhtin problem: Concerning “Mikhail Bakhtin” by Clarc K. and Holquist M* // Ibid. P. 91—95; *Morson G. S., Emerson C. Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford, 1990. P. 102—118.

<sup>6</sup> См.: *Васильев Н. Л.* К вопросу об авторстве книги «Марксизм и философия языка», приписываемой М. М. Бахтину // М. М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания: Тез. докладов участников вторых саранских Бахтинских чтений. 28—30 янв. 1991 г. Саранск, 1991. С. 43—45; *Он же.* 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>7</sup> *Васильев Н. Л.* М. М. Бахтин или В. Н. Волошинов? С. 42.

<sup>8</sup> См., например: *Медведев Ю. П.* «Нас было много на челне...» // ДКХ. 1992. № 1. С. 97—98; *Осовский О. Е.* Бахтин, Медведев, Волошинов: Об одном из «проклятых вопросов» современного бахтиноведения // Философия М. М. Бахтина и этика современного мира. Саранск, 1992. С. 39—54; *Ерохин В. Н., Ружцкой И. В., Строганов М. В.* Волошинов или Бахтин? (К вопросу об авторстве «Марксизма и философии языка») // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Мат. 7-ой Тверской межвуз. конф. ученых-филологов и школьных учителей. Тверь, 1993. С. 148—149; *Бочаров С. Г.* Об одном разговоре и вокруг него // Новое лит. обозрение. 1993 (№ 2). С. 74 и др.; *Конкин С. С., Конкина Л. С.* Михаил Бахтин: (Страницы жизни и творчества). Саранск, 1993. С. 15, 16, 132—134, 137, 147—149, 356—357; *Конкин С. С.* О М. Бахтине и его соавторах // Лит. обозрение. 1995. № 2. С. 45—48; *Паньков Н. А.* Мифологема Волошинова // ДКХ. 1995. № 2. С. 66—69; *Пешиков И. В.* Один вопрос вокруг двух конференций // ДКХ. 1995. № 3. С. 179; *Иванов В. В.* Об авторстве книг В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева // ДКХ. 1995. № 4. С. 34—39; *Пешиков И. В.* Новый органон (ч. 1. Бахтинский вопрос и др. разделы) // *Бахтин М. М.* <Тетралогия>. М., 1998. С. 542—590; *Алпатов В. М.* Кружок М. М. Бахтина и проблемы лингвистики // ДКХ. 2000. № 2. С. 5—30; Он же. Волошинов, Бахтин и лингвистика. М., 2005. С. 94—118.

«бахтинского круга», причем не только в России, но и за рубежом<sup>9</sup>.

Прежде всего выяснилось, что ближайшие друзья и потенциальные соавторы ученого не были людьми, далекими от академической науки и, следовательно, их общение с Бахтиным основывалось не только на личных симпатиях, но и общности научных интересов. Медведев (1891/92 — 1938), во многом благодаря исследованиям его сына, предстал более глубоким и разносторонним литературоведом, чем это казалось ранее<sup>10</sup>. Волошинов (1895 — 1936), биография которого почти не была известна, стал восприниматься как сложившийся гуманитарий, оставивший заметный след в научной жизни своего времени<sup>11</sup>. Достаточно сказать, что кроме незаконченного юридического он получил и филологическое образование в Петроградском университете, которое продолжил в аспирантуре Института сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока (ИЛЯЗВ), став заметным фигурантом в научной жизни Ленинграда. Попытки некоторых исследователей, в основном сторонников бахтинского авторства «спорных работ», дискредитировать Волошинова, представить его как своеобразного выскочку, пытавшегося играть роль ученого, а фактически озвучивавшего мысли «кукловода» Бахтина<sup>12</sup>, явно несостоятельны. Волошинов был не просто само-

---

<sup>9</sup> См., например: *Shepherd D.* Introduction: (Mis)Representing Bakhtin // Bakhtin: carnival and other subjects: (Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference University of Manchester, July 1991). Amsterdam — Atlanta, 1993. P. XXII — XXIII; *Coates R.* Christianity in Bakhtin: God and the exiled author. Cambridge, 1998. P. 57—58; *Hirschkop K.* Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy. Oxford, 1999. P. 311.

<sup>10</sup> См., например: *Медведев Ю. П.* Витебский период жизни П. Н. Медведева // Бахтинские чтения — I. Витебск, 1996. С. 63—86; *Медведев Ю. П., Медведева Д. А.* Творческое наследие П. Н. Медведева в свете диалога с М. М. Бахтиным // ДКХ. 2001. № 2. С. 73—94.

<sup>11</sup> См., в частности: *Васильев Н. Л.* В. Н. Волошинов: Биогр. очерк // Волошинов В. Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995; *Он же.* Личность и творчество В. Н. Волошинова в оценке его современников // ДКХ. 2000. № 2. С. 31—69.

<sup>12</sup> См. в связи с этим следующий «анекдот»: «Как В. Н. Волошинов нес бремя своей книги? С. Г. Бочаров рассказал мне две версии анекдота, которые циркулировали в питерских научных кругах вроде бы еще с 30-х годов. Согласно первой из них, Волошинов в панике прибегает к Бахтину и говорит: «На такое-то число назначено обсуждение книги (речь идет о книге «Марксизм и философия языка». — Н. В.). Наверняка будут вопросы! Что делать?!» А Бахтин ему невозмутимо отвечает: «Не надо беспокоиться! Сейчас я продиктую, какие будут вопросы, а потом расскажу, как и что на них отвечать...». По второй же версии, Бахтин советует Волошинову сказать, что на вопросы он ответит через день...» (*Паньков Н. А.* Мифологема Волошинова (несколько замечаний как бы на полях архивных материалов) // ДКХ. 1995. № 2. С. 67). Отметим некоторые детали в «мифологеме» данного анекдота. Во-первых, он не учитывает то обстоятельство, что Волошинов уже был к тому времени автором «чуждой» книги — «Фрейдизм» (1927) и, следовательно, мог бы сделать вывод, что за «свое» слово придется отвечать. Во-вторых, литературная байка метит не только в Волошинова, но и в Бахтина, представляя последнего в качестве пророка, ясновидца. Очевидно, какие-то бытовые основания для формирования обоих подтекстов указанного анекдота имелись: о Волошинове могли сплетничать, что он находится под влиянием малоизвестного в научных кругах друга; а о Бахтине — как о «темной лошадке» с выдающимися аналитическими способностями. Предваряя указанную публикацию исключительно важных архивных материалов, Н. А. Паньков пишет: «В заключение упомяну только о следующем. Свидетельствую, что «План» книги «Марксизм и философия языка» и ее автореферат написаны каким-то иным почерком, нежели отчеты, заполненные и подписанные В. Н. Волошиновым. Что это может значить — не знаю. Насколько я могу судить, — почерк этот принадлежит НЕ М. М. Бахтину. Кому? Тоже не знаю. Загадка!» (С. 69). Однако спустя некоторое время Д. А. Юнову удалось установить, что

бытным исследователем, но и во многом развивался независимо от Бахтина — под влиянием филологической среды Ленинградского университета и других научных организаций северной столицы<sup>13</sup>. Личность любого ученого раскрывается не только в его печатных трудах, но и в ежедневном, будничном общении с коллегами, студентами, в диалогах, спорах, дискуссиях, административных действиях и т. д. В документах своего времени Волошинов выглядит достойно во всех названных амплуа.

Постепенно отпал и такой довод в пользу авторства Бахтина, что Волошинов мало проявил себя как исследователь после высылки своего друга в Кустанай. Во-первых, удалось установить, что в начале 1930-х гг. — после резкой активизации идеологической борьбы в СССР — Волошинов попал наряду со многими другими языковедами под пресс критики со стороны марристов и одновременно их оппонентов — группы «Языкфронт», вследствие чего вынужденно замолчал. Во-вторых, в 1930 г. произошла реорганизация ИЛЯЗВа, а затем и его правопреемника — Института речевой культуры, закончившаяся в 1932 г. закрытием последнего, после чего Волошинов в основном сосредоточился на преподавательской деятельности в качестве доцента и профессора соответственно в ЛГПИ и ЛИПКРИ. В-третьих, обнаружилось, что вскоре исследователь серьезно заболел (у него активизировался процесс легочного туберкулеза), результатом чего стала преждевременная смерть ученого. Наконец, были выявлены и ранее не известные работы Волошинова, в том числе монографические, датированные указанным периодом<sup>14</sup>.

В создавшихся условиях сторонники бахтинского авторства стали говорить прежде всего о методологической и стилистической близости автори-

---

тайственный почерк принадлежит второй жене Волошинова (с первой — Н. А. Волошиновой — он развелся в 1925 г.). Это, впрочем, лишь знак деятельного, не исключено что и согласованного, участия супруг Волошинова и Бахтина (см. далее) в работе их мужей. С. Г. Бочаров сообщает: «Кроме того, ведь есть показания современников и свидетелей тех отдаленных событий, зафиксированные тоже, как правило, не одним собеседником, — вдовы В. Н. Волошинова, Нины Аркадиевны Волошиновой (которая говорила мне в апреле 1975 г. о книгах «Фрейдизм» и «Марксизм и философия языка»: «Эти книги написал Михаил Михайлович» — и то же подтвердила в письме югославскому переводчику и издателю книги «Марксизм и философия языка» Радовану Матишевичу от 14. III. 1978) <...>» (Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 73). По словам же Д. А. Юнова, основанному на общении с сыном Волошиновых — Б. В. Волошиновых — Б. В. Волошиновым, в конце 1920-х гг. отношения между супругами разладились, после чего В. Н. Волошинов женился вторично. Следовательно, Н. А. Волошинова могла не знать всех деталей сотрудничества ее бывшего мужа с Бахтиным.

<sup>13</sup> См. также: *Васильев Н. Л.* К научной биографии В. Н. Волошинова и текстологии книги «Марксизм и философия языка» // Невельский сборник: Ст. и воспоминания. Вып. 11: По материалам Двенадцатых Невельских Бахтинских чтений (1—4 июля 2005 г.). СПб., 2006. С. 71—84; Он же. К текстологии книги В. Н. Волошинова / М. М. Бахтина «Марксизм и философия языка» // Из истории филологии: Сб. ст. и материалов к 85-летию Г. В. Краснова. Коломна, 2006. С. 36—52. *Он же.* 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. Lähtenmäki, H. Dufva, S. Leppänen and P. Varis [Department of Languages University of Juväskylä, Finland 2006]. P. 53—60 (компакт-диск).

<sup>14</sup> Об этом было заявлено в выступлениях Д. А. Юнова на VII Международной бахтинской конференции в Москве в 1995 г. (в прениях) и Международных бахтинских чтениях в Витебске в 1998 г. (в докладе). См. также: *Зольников В. В.* Колеблемые треножки жрецов. Третьи Бахтинские чтения (Витебск. 23—25 июня 1998 года) // ДКХ. 1998. № 3. С. 178—179.



зованных и «спорных» произведений Бахтина. Действительно, стыковки тех и других текстов порой удивительны и вряд ли случайны. Мы можем обнаружить, в частности, идентичные резюме во многих сочинениях, вышедших из «круга Бахтина»: «Остается подвести итоги...», «Теперь остается только подвести итоги...», «Теперь мы можем подвести некоторые итоги»; «Остается подвести краткий итог» и т. п.<sup>15</sup>. Но одновременно в приписываемых Бахтину работах встречаются такие мысли и термины, которые не были ему свойственны на протяжении всего творческого пути, находятся в противоречии с его собственными высказываниями. Так, в описании типологии художественной речи в романах Ф. М. Достоевского Бахтин вовсе не упоминает о несобственно-прямой ее разновидности, хотя, казалось бы, очевидно на направленность последней на выражение «чужого слова». Между тем в «Марксизме и философия языка» данному синтаксическому явлению посвящена целая глава («Несобственная прямая речь во французском, немецком и русском языке»); во вводящей ее части отмечается, что «явление *несобственной прямой речи в русском языке* <...> еще никем не было указано и описано»<sup>16</sup>. Говоря о косвенной и прямой речи, Волошинов выделяет следующие «модификации» обеих: предметно-аналитическая, словесно-аналитическая, импрессионистическая, *подготовленная прямая речь, овеществленная прямая речь, предвосхищенная и рассеянная чужая речь, риторическая прямая речь, замещенная прямая речь*<sup>17</sup>. Ничего подобного — ни в концептуальном, ни терминологическом плане — мы не находим у Бахтина. Рассуждая о типах художественного слова Ф. М. Достоевского, он дает совершенно иную классификацию и при этом ничего не говорит о косвенной речи. Объяснить данное противоречие, продолжая думать, что обе книги созданы одним автором, нельзя. Это касается и некоторых других «спорных текстов». Книга «Фрейдизм» (1927 г.) написана с несвойственной Бахтину установкой на широкого читателя, энергичностью, прямолинейностью развертывания мысли. В статье «О границах поэтики и лингвистики» (1930 г.), также приписываемой ученому, заметно сильное волошиновское начало, особенно ярко проявившееся в цикле статей, опубликованных в «Литературной учебе»: посвящение его коллеге по ИЛЯЗВу «Николаю Васильевичу Яковлеву», иронические эпиграф и концовка, воинствующий марксизм, марризм, недооценка индоевропеистики, ссылки на работы самого Волошинова, в том числе по теории музыки, полемика с П. Н. Медведевым, идеологический ригоризм — чего мы не находим в авторизованных трудах Бахтина.

Анализ истории создания, концептуальности и стилистики книги «Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке» показывает, что она состоит из двух разнородных частей, принадлежащих разным авторским субъектам: первые ее части написаны, как нам представляется, в основном Бахтиным, третья и предисловие к самой книге — Волошиновым. Объясняется это тем, что данная книга была

<sup>15</sup> См.: *Васильев Н. Л.* М. М. Бахтин или В. Н. Волошинов? С. 41; *Он же.* В. Н. Волошинов: Биограф. очерк. С. 20—21 (отметим, однако, досадное отсутствие корреляции нашей вступительной статьи и опубликованных Д. А. Юновым волошиновских текстов).

<sup>16</sup> Цит. по: *Волошинов В. Н.* Философия и социология гуманитарных наук. С. 220.

<sup>17</sup> Там же. С. 346—356.

скомпонована из двух «волошиновских» монографий, одновременно фигурировавших в издательском плане ИЛЯЗВа в 1928 г. — «Проблема передачи чужой речи: (Опыт социо-лингвистического исследования)» (10 п. л.) и «Марксизм и философия языка (основы социологического метода в науке о языке)». Самим Волошиновым или его руководством, вероятно, был сделан выбор в пользу более актуального исследования, которое, однако, на заключительной стадии редакционной подготовки включило в себя в качестве третьей структурной части основное содержание первой монографии<sup>18</sup>. Если первые две части книги насквозь теоретичны (речь в них и формально, и по существу идет о проблематике философии языка), то ее третья часть имеет в большей степени фактографическую направленность, термин *филология языка* в ней вообще не встречается<sup>19</sup>. Из этого вытекает, что а) либо Бахтина, помимо трех известных монографий, надо приписывать и книгу «Проблема передачи чужой речи», в основе которой предположительно лежала аспирантская диссертация его друга; б) либо она была написана вообще кем-то другим... Одновременно мы не можем исключать изначальные соавторские намерения Бахтина и Волошинова, по каким-то причинам не закрепленные ими официально.

Новые документы (архивные данные, воспоминания, письма корреспондентов Бахтина), опубликованные в 1990-х гг., к сожалению, не раскрывают в полной мере тайны создания «спорных текстов», а скорее делают ее более загадочной, вследствие противоречивости многих фактов, недоговоренности, двусмысленности.

Так, В. В. Иванов сообщает: «После того, как в предыдущих разговорах со мной Бахтин удостоверил свое авторство применительно ко второй книге Волошинова и книге Медведева, во время очередной встречи я задал ему вопрос о книге Волошинова “Фрейдизм”. Бахтин нехотя процедил: “Да, и в этой книге основную часть я написал”. При разговоре присутствовала жена Бахтина Елена Александровна. Она возмутилась: “Да что ты, Мишенька, говоришь! Я же под твою диктовку всю эту книгу своей рукой написала”. Бахтин нехотя согласился»<sup>20</sup>. Ср. также воспоминания С. Г. Бочарова: «Я решил тогда спросить о причинах странного авторства этой книги («Марксизма и философии языка». — Н. В.) и книги П. Н. Медведева о формальном методе; эта тема впоследствии возникла в разговорах не раз. Он ответил небольшим монологом, который был произнесен с известным пафосом

<sup>18</sup> См.: Васильев Н. Л. К истории книги «Марксизм и философия языка» // Бахтин М. М. <Тетралогия>. М., 1998. С. 532—535.

<sup>19</sup> Ср. также наблюдения над «аритмичным» использованием в разных частях книги латинских варваризмов (Ерохин В. Н., Ружижский И. В., Строганов М. В. Указ. соч.), на основании чего исследователи из Твери, полагающие что «латинизмы» не характерны для работ Бахтина, делают следующий вывод: «Вторая часть и первые три главы третьей части были, по всей видимости, написаны Бахтиным и не подвергались стилистической правке со стороны Волошинова. <...> Сложнее вопрос об авторстве последней, четвертой главы третьей части. Идеи данной главы не выходят за рамки общей концепции книги, однако ее композиция и отчасти стиль не полностью совпадают с предшествующими главами, что дает возможность предположить авторство Волошинова, который в это время работал над диссертацией по теме, совпадающей с темой данной главы — несобственно прямая речь. Эта глава, написанная Волошиновым, вероятно, отредактирована Бахтиным, поэтому в ней не встречаются латинизмы <...>» (С. 149).

<sup>20</sup> Иванов В. В. Об авторстве книг В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева. С. 136—137; Он же. Голубой зверь // Звезда. 1995. № 3. С. 176—177. Ср. также: Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 70—71, 73, 76.

<...>: — Видите ли, я считал, что могу это сделать для своих друзей, а мне это ничего не стоило, я ведь думал, что напишу еще свои книги, и без этих неприятных добавлений (тут он кивнул с гримасой на заголовок)»; «Когда-то наша первая встреча с Михаилом Михайловичем в июне 1961 г. в Саранске (нас было трое перед ним: В. В. Кожин, Г. Д. Гачев и я) началась с его декларации о себе: он не литературовед по призванию, а философ. «Но я не марксист», — прибавил он тут же, чтобы мы сразу же знали, с кем имеем дело. Позже я спрашивал (21. XI. 1974): “М. М., может быть, вы увлекались какое-то время марксизмом?” — “Нет никогда. Интересовался, как и многим другим, — фрейдизмом, даже спиритизмом. Но марксистом никогда не был ни в какой мере”»<sup>21</sup>.

С. А. Лейбович, чьи воспоминания как редактора бахтинских книг выглядят наиболее развернутыми и независимыми от подтекста споров об авторстве анализируемых работ, повествует о поездке к Бахтину в 1970 — 1971 гг. в Климовск (Гривно) и разговоре, в котором ученый сам коснулся деликатной темы: «Он рассказал о том, что в 20-е годы много писал по вопросам истории и теории литературы, искусства, философии. Большинство его работ тех лет так и осталось в набросках, черновиках, не дописанными до конца, только книга о Достоевском вышла в 1929 году, да еще две книги было напечатано под именами его друзей: “Марксизм и философия языка” <...> и “Формальный метод в литературоведении” <...>. В ответ на мои недоуменные вопросы М. М. рассказал о причинах, побудивших к этому “озорству” и его самого, и его друзей»; «Прежде всего, объяснял М. М., обоим его друзьям было необходимо выступить в печати со своими трудами — для, так сказать, профессиональной карьеры. Волошинову — для поступления в аспирантуру, Медведеву — для защиты диссертации. И М. М., как я поняла, охотно передал им свое авторство»<sup>22</sup>; «Но не только в этом было дело. М. М. был рад предоставившейся ему, как он считал, единственной возможности издать свои труды. Противясь редакторскому диктату, он не соглашался ни на какие, даже самые незначительные изменения в своем тексте, был непреклонен и отказывался от публикации. Но, с другой стороны, М. М. занимал активную позицию в литературной борьбе, менее всего был “кабинетным” ученым и писал не “для стола”, искал встречи с читательской аудиторией. Так вот, ради этой встречи он был готов на своеобразный “трюк”. Даже с правкой — пусть книга найдет свой путь к людям, обретет свое общественное бытие, но — при одном условии: без его фамилии, под другим именем...»; «На мой естественный вопрос: почему же хотя бы теперь М. М. не объявит о своем авторстве официально — он ответил примерно так: “Нет, это невозможно, ведь я же подарил им эти работы, это по д а р о к. Кроме того, Волошинова и Медведева давно нет в живых — как же можно без их ведома!...”. Дареное не берут обратно. Такова была воля М. М., которую и нам сейчас необходимо учитывать...”»<sup>23</sup>.

Однако В. А. Свительский, тоже ссылаясь на разговор с ученым, пере-

<sup>21</sup> Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 71, 76—77

<sup>22</sup> Заметим, что Волошинов учился в аспирантуре с ноября 1926 г. (см.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 288. оп. 1, д. 37. Л. 48). Кроме того, вряд наличие книг являлось необходимым условием для поступления в аспирантуру или ее окончания. О требованиях к выдвинутым в аспиранты в ЛГУ см.: Васильев Н. Л. Личность и творчество В. Н. Волошинова в оценке его современников. С. 57 (прим. 28).

<sup>23</sup> Тридцать лет спустя: Редактор «Рабле» С. Л. Лейбович вспоминает о подготовке книги к изданию // ДКХ. 1997. № 1. С. 162—163. Публикатор этого интервью — Н. А. Паньков отмечает, что

дает следующее: «...отвечая на вопрос об авторстве книг, подписанных именами Медведева и Волошинова, Михаил Михайлович назвал своим созданием книгу о формальном методе. <...> Про другие же работы Бахтина сказал, что в них выражены его идеи, развитые им в лекциях для круга учеников»<sup>24</sup>.

Таким образом, в процитированных мемуарах разных лиц, общавшихся с ученым, излагаются три (!) версии авторства «спорных» книг: по одной, все они в основном написаны Бахтиным; по другой, только две из них; по третьей, лишь одна...

Есть и более гибкая трактовка причастности Бахтина к созданию указанных книг, переданная тоже со ссылкой на самого ученого: «В один из вечеров (в начале 1970-х гг. — *Н. В.*) я вновь завел разговор <...> о тех его книгах, которые он опубликовал в 1920-х гг. под именем В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева. <...>. Михаил Михайлович заметил, что ему принадлежала большая часть этих книг, их методология, принципиальные обобщения и выводы. Некоторую работу над рукописями названных книг выполнили и сами В. Н. Волошинов и П. Н. Медведев»; «“Почему же Вы, Михаил Михайлович, не опубликовали своих исследований под своим именем?” — продолжал я. — “В то время я не придавал этому большого значения. К тому же обстоятельства тогда требовали, что лучше было бы сделать так, как сделано”, — услышал я в ответ»<sup>25</sup>.

Интригуют и косвенные свидетельства об авторстве «спорных» книг, принадлежащие известным филологам. Так, в письме в НКВД 22 февраля. 1940 г. по поводу ареста Медведева, к тому времени уже негласно расстрелянного за участие в «антисоветской деятельности», В. А. Десницкий сообщил: «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»<sup>26</sup>; «Покойная член-корреспондент РАН А. В. Десницкая хорошо знала В. Н. Волошинова, его книги “Фрейдизм” (1927) и “Марксизм и философия языка” (1929). Работа над ними велась под руководством В. А. Десницкого. Учitando, что А. В. Десницкая была лингвистом и неоднократно беседовала с В. Н. Волошиновым по широкому кругу вопросов теоретического языкознания, причем участником этих бесед был А. А. Холодович, у нас нет оснований оспаривать ее свидетельство о том, что книги эти были написаны В. Н. Волошиновым (хотя последний мог обсуждать их также с Бахтиным, пользоваться его помощью и поддержкой)»<sup>27</sup>; «Говоря о книге “Марксизм и философия языка”, А. А. Реформатский вспомнил, что в свое время было известно об авторстве трех лиц, выпустивших эту работу (“как у Козьмы Прутков” — его слова) под

---

«воспоминания С. Л. Лейбович на сей счет представляют собой как свидетельство, так и мнение по дискуссионному вопросу <...>» (с. 186, прим. 33).

<sup>24</sup> *Свительский В. А.* Идеи М. М. Бахтина и современное изучение русской литературы XIX века // М. М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук. Витебск, 1994. С. 119.

<sup>25</sup> *Конкин С. С.* Ученый с мировой известностью // Штрихи к портретам. Саранск, 1990. С. 79.

<sup>26</sup> Цит. по: *Медведев Ю. П.* «Нас было много на челне...». С. 94.

<sup>27</sup> *Фридендер Г. М.* Наследие М. М. Бахтина вчера и сегодня // Рус. литература. 1993. № 3. С. 200. Заметим, однако, что если А. А. Холодович (1906—1977), фигурировавший в научном окружении Волошинова, в самом деле мог являться полноправным «участником» таких бесед, то родившаяся в 1912 г. А. В. Десницкая, скорее, была их «слушателем». Но несомненно, что к началу 1930-х гг. последняя могла составить для себя достаточно объективный портрет Волошинова.

именем В. Н. Волошинова, но главным был М. М. Бахтин. <...> Примерно в то же время (начало 70-х гг.) в Москву приезжала А. В. Десницкая, к которой я обратилась, как к ленинградке, с вопросом о В. Н. Волошинове, и она мне сказала, что знала реального человека, носившего это имя: он был учеником (аспирантом) ее отца В. А. Десницкого, увлекался лингвистикой и что-то писал на эти темы. Умер он действительно молодым в 30-е годы от туберкулеза. О его связях с М. М. Бахтиным она ничего не могла добавить»<sup>28</sup>; «Ну конечно, я очень хорошо знаю книгу Бахтина о Достоевском и считаю ее одним из самых блестящих явлений нашей науки за последние десятилетия. <...> Других книг под его [Бахтина] именем нет: он, участвовал, говорят, в написании книги Волошинова о языкознании и марксизме и написал один раздел для книги Медведева о формализме» (Г. А. Гуковский — Д. Е. Максимуму. 1. 08. 1943)<sup>29</sup>; «Кроме “Достоевского” я знаю еще две книги, которые молва приписывает Вам. Думаю, что п и с а н ы они не прямо Вашей рукой, ибо в них не тот язык, что в “Достоевском”, — очень памятный язык, философски-экспрессионистический» (Н. Я. Берковский — М. М. Бахтину. 18. 01. 1956)<sup>30</sup>.

В своем большинстве российские исследователи данного вопроса считают, что марксистский слой указанных книг принадлежит не Бахтину, а его соавторам или неофициальным редакторам книг; между тем В. В. Иванов оспаривает это мнение: «Из разговора с Бахтиным мне стало ясно, что главной причиной его появления “под маской” <...> были условия цензуры. Не только в заглавии, но и в содержании книг необходим был такой компромисс с официальной идеологией, на который Бахтин не был готов пойти. Но он согласился написать тексты, которые стилизованы в духе компромисса, в то время требовавшегося. Я полагаю, что при серьезном исследовании этих книг <...> можно выделить два разных “голоса” (в бахтинском смысле). Один из них принадлежит Бахтину, другой — предполагаемому фиктивному автору, стоящему на официальной марксистской точке зрения»; «То, что в книгах, изданных под чужими именами, не совпадает с известными нам бахтинскими текстами, следует приписать голосу фиктивного автора — носителя официальной марксистской идеологии. Но и этот голос звучит благодаря писательскому дару создателя сложной диалогической композиции. Им был сам Бахтин: книги в целом написаны им»<sup>31</sup>.

Еще больше, чем проблема девтероканонического «трехкнижия», запутан вопрос об авторстве и количестве «спорных» статей, вышедших из «бахтинского круга». Первооткрыватели причастности к ним Бахтина указывают на «Современный витализм» (1926) И. И. Канаева, «Слово в жизни и слово в поэзии» (1926), «Новейшие течения лингвистической мысли на Западе» (1928), «О границах поэтики и лингвистики» (1930), «Конструкция высказывания» (1930) В. Н. Волошинова<sup>32</sup>. Наиболее радикальные представители вероучения о бахтинском авторстве включают в их число и такие публикации Медведева, Волошинова, как статьи «Уче-

<sup>28</sup> Слюсарева Н. А. Два слова о В. Н. Волошинове // ДКХ. 1998. № 4. С. 184—185.

<sup>29</sup> См.: Комментарий // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. Т. 2. С. 487.

<sup>30</sup> Там же. С. 514.

<sup>31</sup> Иванов В. В. Об авторстве книг В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева. С. 136.

<sup>32</sup> См.: Иванов В. В. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики (см. раздел «Цитированные статьи и книги М. М. Бахтина», предшествующий примечаниям к статье); Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 73—77.

ный сальеризм» (1925), «По ту сторону социального» (1925), «Социологизм без социологии» (1926), «Что такое язык?» (1930), «Слово и его социальная функция» (1930), рецензии на книги «Теория литературы» Б. Томашевского (1925), «Достоевский» И. Нейфельда (1925), «Теория прозы» В. Шкловского (1926), «Введение в метрику» В. М. Жирмунского, «О художественной прозе» В. В. Виноградова (1930)<sup>33</sup>. Определенные логические и прагматические основания для этого есть. Так, если предположить, что Бахтин предельно использовал возможности ленинградской периодической печати для заработка и самовыражения, то его издательская стратегия впечатляет своей продуманной архитектурой — он последовательно передавал права на публикации Канаеву, Медведеву, Волошинову...

Не проясняют обсуждаемую проблему и скупые высказывания самого Бахтина по поводу его коллег и их книг, известные благодаря публикации писем и устных мемуаров ученого<sup>34</sup>. Во всех случаях Бахтин комментирует данный казус крайне неопределенно, уклончиво — и в тоже время весьма осторожно, взвешенно, если сказанное им облекается в форму потенциального документа. Ср., например: «Прежде всего отвечаю на Ваш последний вопрос. Книги “Формальный метод” и “Марксизм и философия языка” мне очень хорошо известны. В. Н. Волошинов и П. Н. Медведев — мои покойные друзья; в период создания этих книг мы работали в самом тесном творческом контакте. Более того, в основу этих книг и моей работы о Достоевском положена общая концепция языка и речевого произведения. В этом отношении В. В. Виноградов совершенно прав. Должен заметить, что наличие общей концепции и контакта в работе не снижает самостоятельности и оригинальности каждой из этих книг. Что касается до других работ П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова, то они лежат в иной плоскости, не отражают общей концепции и в создании их я никакого участия не принимал. Этой концепции языка и речи, изложенной в указанных книгах без достаточной полноты и не всегда вразумительно, я придерживаюсь и до сих пор, хотя за тридцать лет она совершила, конечно, известную эволюцию. Мне было приятно узнать, что она имеет сторонников и сейчас» (10. 01. 1961 г.)<sup>35</sup>. Поэтому его суждения легко можно интерпретировать в пользу любой версии авторства «спорных текстов».

---

<sup>33</sup> См., например: Бахтин под маской. Вып. 5 (1): В. Н. Волошинов, П. Н. Медведев, И. И. Канаев / Вступ. ст. и коммент. В. Л. Махлина; Под общ. ред. И. В. Пешкова. М., 1996; Бахтин М. М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / Сост., текстолог. подгот. И. В. Пешкова; Коммент. В. Л. Махлина, И. В. Пешкова. М., 2000; Николаев Н. И. Издание наследия М. М. Бахтина как филологическая проблема (Две рецензии) // ДКХ. 1998. № 3. С. 117—144.

<sup>34</sup> См., например: Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996.

<sup>35</sup> Из переписки М. М. Бахтина с В. В. Кожинным (1960—1966 гг.) / Публ., подгот. текста и коммент. Н. А. Панькова // ДКХ. . 2000. № 3/4. С. 127—128. Для полноты картины приведем текст запроса В. В. Кожина по этому поводу: «Ещё один чисто личный вопрос. Я (то есть В. Кожин) пишу теоретическую работу о художественной речи (для нашей «Теории литературы»). В связи с этим мне очень интересно было бы узнать Ваше мнение о двух работах, посвященных одинаковым проблемам. Это давно ценимые мной книги: В. Волошинов. «Марксизм и философия языка» и П. Медведев. «Формальный метод в литературоведении» (последняя заставила меня даже восхвалить другие, менее интересные работы Медведева <...>. Замечу, что В. В. Виноградов (общезвестный академик) в статье, помещенной в «Вопросах литературы» № 5 за 1960, указал на совпадение теории художественной речи в этих двух книгах и в Вашей книге о Достоевском. И, по-моему, это небезосновательно. Михаил Михайлович, знаете ли Вы эти книги и как Вы отно-

Странно, однако, что в архиве Бахтина не сохранилось следов работы ни над одним из многочисленных сочинений, относящихся к корпусу «спорных текстов», хотя остались, например, рукописи более ранних по времени философских произведений<sup>36</sup>.

Следует отметить и сдержанность Бахтина в разговорах с коллегами относительно своей причастности не только к созданию книг, вышедших из «бахтинского круга», но и к судьбе их титульных авторов: «Первое время величие Михаила Михайловича, его огромная эрудиция меня подавляли. Однако обаяние Михаила Михайловича было столь велико, его, казалось, все понимающая улыбка действовала так успокаивающе, что очень скоро я уже доверительно рассказывала своему заведующему кафедрой о больших трудностях, которые испытываю при разработке курсов, о своих пробелах в знаниях, о том, что пункты учебной программы, касающиеся негативного влияния западных философ Фрейда, Бергсона, Шопенгауэра на творчество писателей, часто ставят меня в тупик. Михаил Михайлович охотно пришел мне на помощь. Во время отдыха в парке он кратко излагал основные положения философов и их отражение в творчестве интересовавших меня писателей. Он порекомендовал мне ряд книг. Среди них была работа В. Н. Волошинова о Фрейде. С большим трудом мне удалось ее достать у одного книголюба»<sup>37</sup>.

По словам В. А. Свительского, Бахтин скептически оценивал научные способности Волошинова, считая его только своим учеником, подмастерьем: «Он отрицал, что у Волошинова есть что-либо самостоятельное и отмечал в своих отношениях с ровесником, как я записал, “естественное соотношение между учителем и учеником”»<sup>38</sup>. Однако В. В. Иванов, вероятно под влиянием появившихся в первой половине 1990-х гг. исследований о научной карьере Волошинова, свидетельствует противоположное: «Напротив, ничего дурного от него [Бахтина] я не слышал о Волошинове. Полагаю, что и вклад самого Волошинова в подготовку книги о философии языка мог быть немалым: он был образованным филологом»<sup>39</sup>. О том же, по существу, пишет С. Г. Бочаров: «Вероятно, нельзя исключить каких-то форм участия подписных авторов в отработке или подгонке текстов, как и собственной ра-

---

ситься к ним?» (Там же. С. 123). Интересно проследить тонкую игру деликатностей, недомолвок, подтекстов в приведенном диалоге корреспондентов. Бахтин строго следует рамкам вопроса В. В. Кожина, ничего не говоря, в частности, о книге «Фрейдизм» и по существу вывода ее из круга соавторских работ, навязанных «общей концепцией». Это изящное риторическое изобретение ученого (*общая концепция*), вследствие смысловой двуплановости (*общая* в значении «соавторская» и *общая* в смысле «принадлежащая одному автору, а именно написавшему «книгу о Достоевском») удачно позволяет ему оставить за собой право дальнейшего выбора акцентов при условии продолжения подобного разговора. С этической точки зрения по отношению к его друзьям-соавторам это вполне оправданно.

<sup>36</sup>Ср. также заявление составителей собрания сочинений Бахтина: «...все тексты, как публикуемые впервые, так и у же печатавшиеся ранее, готовятся заново по сохранившимся в архиве автора рукописям (а для большей части его работ имеются архивные источники; случаи, когда опубликованные работы являются единственным источником текста, в его наследии немногочисленны <...>» (*Бахтин М. М.* Собр. соч.: М., 1996. Т. 5. С. 5—6).

<sup>37</sup>*Естифеева В. Б.* Воспоминания о Бахтине (Первое десятилетие в Саранске) // ДКХ. 2000. № 1. С. 147.

<sup>38</sup>*Свительский В. А.* Указ. соч.

<sup>39</sup>*Иванов В. В.* Об авторстве книг В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева. С. 138.

боты Волошинова по канве “общей концепции” <...><sup>40</sup>.

Нам уже приходилось говорить в специальных работах, посвященной личности и творчеству Волошинова, что Бахтин, вероятно, недооценивал филологический потенциал друга, оставаясь в плену прежних — невельско-витебских — впечатлений о нем как несостоявшемся юристе по образованию, не слишком талантливым поэте и композиторе<sup>41</sup>. Между тем к середине 1920-х гг. Волошинов рассматривался многими современниками как весьма перспективный молодой исследователь. Его университетскими учителями были будущие академики В. В. Виноградов, В. М. Жирмунский, Б. А. Ларин, С. П. Обнорский, Л. В. Щерба и другие известные ученые. В его близкое окружение входили, в частности, филологи В. А. Десницкий, Л. П. Якубинский, В. Ф. Шишмарев, Н. В. Яковлев, Г. Е. Горбачев. Знал и упоминал о нем М. Горький. В отличие от Бахтина, Волошинов жил полнокровной научной жизнью — общением с коллегами, участием в повседневной преподавательской и организационно-административной работе. И, вероятно, уже не столько Бахтин, сколько сам Волошинов подпитывал своего друга новыми идеями, являлся связующим звеном между взрослеющей советской наукой и почти не работавшим в то время официально, страдавшим костным туберкулезом Бахтиным.

Необходимо заметить, что доверие к автобиографическим признаниям ученого в последнее время существенно пошатнулось, вследствие обнаруженной склонности Бахтина к мистификациям. С. С. Конкин документально обосновал купеческое происхождение ученого, хотя сам Бахтин не раз подчеркивал связь с известным дворянским родом<sup>42</sup>. Другие исследователи обратили внимание на то, что Бахтин мог и не закончить гимназическо-

---

<sup>40</sup> Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 77.

<sup>41</sup> См. об этом, в частности: *Васильев Н. Л.* Личность и творчество В. Н. Волошинова в оценке его современников. С. 33—35. Недавно появилось еще одно свидетельство об оценке Бахтиным Волошинова: «Разносторонний человек. Поэт, филолог, композитор-скрябинист, он учился у ученика Скрябина...» (см.: *Кузнецов А. М.* М. М. Бахтин 11 октября 1973 года, от 5 до 7 часов вечера // ДКХ. 2003. № 1/2. С. 301). Его можно трактовать как в пользу безусловного признания Бахтиным филологического профессионализма своего товарища, так и с оговорками относительно того, что слово филолог подозрительно стоит в одном ряду с творческими проявлениями Волошинова если не дилетантского уровня, то уж во всяком случае уступающими по своей исторической значимости его научным трудам. Интересно, что Бахтин не называет Волошинова философом, между тем обе книги последнего носили преимущественно философский характер. Это, возможно, указывает на участие в написании волошиновских монографий самого Бахтина. В качестве подтверждения данной мысли естественно было бы сослаться на лирическую констатацию Волошиновым разницы между ним и другом в витебский период жизни обоих: «Здесь жили поэт и философ / В суровые зимние дни. / И много проклятых вопросов / Решали в то время они». Но, как теперь известно, годы учебы и работы Волошинова в Ленинграде (1922 — 1930-е) вольно или невольно заставили его заняться философией...

<sup>42</sup> См., в частности: *Конкин С. С., Конкина Л. С.* Михаил Бахтин (Страницы жизни и творчества). Саранск, 1993. С. 32—36; *Конкин С. С.* Пора закрыть вопрос о родословной М. М. Бахтина // ДКХ. 1994. № 2. С. 119—123, Он же. Послесловие к статье «Пора закрыть вопрос о родословной М. М. Бахтина» // Там же. 1994. № 3. С. 135—137; *Он же.* Если обратиться к первоисточникам... (К родословной М. М. Бахтина) // The Seventh International Bakhtin Conference. Moscow, 1995. Book II. С. 244—250. Ср., однако: *Иванова Л. В., Саран А. Ю.* Истоки биографии М. М. Бахтина в документах // Бахтинские чтения. Вып. 2. Орел, 1997. С. 279—282. См. также: *Васильев Н. Л.* Комментарий к комментариям биографов М. М. Бахтина // ДКХ. 1995. № 4. С. 157—160.



го курса, вследствие болезни, а позже, следовательно, не имел формального права поступить в университет, хотя сам ученый неоднократно утверждал, что учился в двух университетах (Новороссийском и Петроградском) и получил высшее образование<sup>43</sup>. Обнаружились документы 1910 — 1920-х гг., в которых Бахтин, отчасти ориентируясь на жизненные вехи старшего брата Николая, собственноручно утверждает, что родился то в 1891, то в 1892, то в 1893 г. и, подобно своему другу М. И. Кагану, учился 1910 — 1912 гг. в Германии (в Марбурге и Берлине), а в 1914 г. закончил Петербургский университет (хотя на самом деле до 1916 г. жил в Одессе) и позже якобы готовился к профессорскому званию по кафедре классической филологии<sup>44</sup>. Мы понимаем, конечно, что Бахтин вынужденно или отчасти карнавально мистифицировал советских чиновников относительно своего прошлого, его жизнь пришлось на переломный момент русской истории, когда необходимость буквального физического выживания заставляла идти на подобные авантюрные шаги. Но почему не допустить, что невинные коррективы ученым его биографии не распространялись и на высказывания о собственном научном творчестве? Например, при поступлении в 1945 г. на работу в Мордовский пединститут Бахтин в списке изданных трудов указал, что не включил туда «мелкие статьи и рецензии в журналах и газетах»<sup>45</sup>; отвечая в 1960 г. на запрос молодых сотрудников ИМЛИ, сообщил: «Начал свою вузовскую работу в Витебском педагогическом институте (в 1920 г.). К тому же времени относятся мои первые публикации в местной прессе (они не заслуживают внимания)»<sup>46</sup>, — между тем известна лишь одна небольшая заметка, подписанная именем Бахтина в невельской газете «День искусства» (1919 г.). До выхода в свет книги «Проблемы творчества Достоевского» других публикаций у него, насколько это сейчас известно, не было<sup>47</sup>. Хотя, конечно, нельзя исключать относительность наших знаний о раннем творчестве Бахтина.

Кроме того ученый нередко прибегал к невинным бюрократическим уловкам в многочисленных документах о своей научной работе в Мордовском пединституте, стремясь как заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы откликаться на запросы времени, спускаемые «сверху» установки, а на деле не слишком афишировать свои подлинные творческие замыслы. В разных научных отчетах и планах Бахтиным фигурируют

---

<sup>43</sup> См.: *Лантун В. И.* К «биографии М. М. Бахтина» // ДКХ. 1993. № 1. С. 67—73; *Паньков Н. А.* Загадки раннего периода (Еще несколько штрихов к «биографии М. М. Бахтина») // Там же. С. 74—89; *Васильев Н. Л.* Комментарий к комментариям биографов М. М. Бахтина. С. 157—161; *Он же.* Парадоксы Бахтина и пароксизмы бахтиноведения // Бахтинские чтения. III: Материалы Международной науч. конф. (Витебск, 23—25 июня 1998 г.). Витебск, 1998. С. 68—69. Напомним, что Бахтину удалось защитить диссертацию без представления диплома о высшем образовании (см.: *Паньков Н. А.* «От хода этого дела зависит все дальнейшее...» (Защита диссертации М. М. Бахтина как реальное событие, высокая драма и научная комедия) // ДКХ. 1993. № 2/3. С. 38).

<sup>44</sup> См.: *Лисов А. Г., Трусова Е. Г.* Реплика по поводу автобиографического мифотворчества М. М. Бахтина (Новая находка в фондах Витебского архива) // ДКХ. 1996. № 3. С. 161—166.

<sup>45</sup> См.: *Васильев Н. Л.* Парадоксы Бахтина и пароксизмы бахтиноведения. С. 69, 73.

<sup>46</sup> Из переписки М. М. Бахтина с В. В. Кожинным. С. 119—121.

<sup>47</sup> См., например: *Михаил Михайлович Бахтин*: Библиогр. указ. / Сост. Г. В. Карпунов, Л. С. Конкина, О. Е. Осовский. Саранск, 1989. С. 4; *The annotated Bakhtin bibliography*, by C. Adlam and D. Shepherd. London, 2000. P. 3—22.

по меньшей мере 14 объемных трудов, как намечаемых, готовящихся или уже написанных им, — монографиях «Теория романа / Вопросы теории и истории романа» (1945 — 1946, 1948 г.), «Язык и стиль литературных произведений / литературного произведения в свете учения И. В. Сталина о языке / языковедческих трудов И. В. Сталина / учения т. Сталина по языкознанию» (1950 — 1952 гг.); статьях «Буржуазные концепции Ренессанса / эпохи Возрождения (критическая историография вопроса)» (1948 — 1949, 1951 г.), «о прозе А. С. Пушкина» (1949 г.), «Творчество Гете и Достоевского» (1948 — 1950 гг.), «Источники гоголевского смеха» (1951 г.), «Проблема речевых жанров» (1953 г.); «Слово как образ (к вопросам поэтической семантики)» (1954 г.), «Вопросы теории литературы в средней школе» (1955 г.), «Анализ жанра, композиции и сюжета литературного произведения в средней школе» (1956 г.), «Проблема эстетических категорий» (1957 г.), «Проблемы / Проблема сентиментализма во французской литературе (к истории критического реализма)» (1958 г.) и коллективных работах под его прямым или косвенным руководством, среди которых «Очерк истории литературной критики в Мордовии» (1956 — 1957 гг.), «Методика организации и проведения письменных работ по литературе в старших классах средней школы» (1957)<sup>48</sup>. Фактически же им был реализован (и то не в полной мере) лишь один замысел, причем, как мы полагаем, формально навеянный сталинской кампанией против «нового учения о языке», идеологическая весомость которой, вероятно, и побуждала к серьезным размышлениям о лингвистике<sup>49</sup>.

Недавно было подвергнуто ревизии и признание Бахтина, в частности в беседе с Н. И. Николаевым в 1972 г.<sup>50</sup>, о том, что он являлся прототипом философа А. И. Андриевского в романе К. К. Вагинова «Козлиная песнь» (1927). А. В. Коровашко доказывает, что фигура Андриевского по ряду причин не соответствует реальным представлениям о Бахтине конца 1920-х гг.: герой уже не молод, он поэт и музыкант, наставник Тептелкина, а фраза «Мир задан, а не дан <...>», якобы маркирующая именно Бахтина как неокантианца, была общим местом философских штудий российских мыслителей начала XX в<sup>51</sup>. По мнению исследователя, «образ Андреевского вобрал в себя черты таких старших современников Бахтина, Пумпянского и Вагинова, как Александр Александрович Мейер и Сергей Алексеевич Алексеев-Аскольдов», «Соприкасалось окружение Вагинова и с другим известным представителем ленинградского философского “подполья” — Иваном Михайловичем Андреевским <...>. Совпадение его фамилии с фамилией избранный в “Козлиной песни” “философа” вряд ли следует считать про-

---

<sup>48</sup> См.: *Васильев Н. Л.* Двойная бухгалтерия» Бахтина: По материалам саранского периода жизни ученого // Невельский сборник. Вып. 12. СПб., 2007. С. 119—130.

<sup>49</sup> По свидетельству публикаторов бахтинского наследия, работа «Проблема речевых жанров», о которой идет речь, в оригинале содержала цитаты из книги «Марксизм и вопросы языкознания» И. В. Сталина «и некоторые другие ссылки того же рода» (см.: *Бахтин М. М.* Собр. соч. М., 1996. Т. 5. С. 536).

<sup>50</sup> См. об этом: *Никольская Т. Л., Эрль В. И.* Примечания // Вагинов К. К. Козлиная песнь: Романы. М., 1991. С. 551.

<sup>51</sup> См.: *Коровашко А. В.* Михаил Бахтин в романе Константина Вагинова «Козлиная песнь» // Вестник Нижегородского ун-та. Серия Филология. 2003. Вып. 1. С. 29—32.

стой случайностью»<sup>52</sup>. Итоговый вывод А. В. Коровашко достаточно экстремален: «Позднейшее самоотождествление Бахтина с Андреевским, по всей видимости, представляет собой результат его ревностного отношения к своему философскому приоритету, который, по причине смерти всех основных прототипов “Козлиной песни”, в семидесятые годы уже никто не мог оспорить <... >»<sup>53</sup>.

Указанные обстоятельства заставляют нас гораздо осторожнее комментировать высказывания Бахтина по поводу его друзей — Медведева и Волошинова, а также их трудов. Тем более, что Бахтин не признал официально своего авторства. Характерно следующее замечание канадского исследователя К. Томсона о прежней и нынешней степени доверия к тем или иным фактам: «Я не слышал почтительно благоговейных докладов в Берлине — жанра, который я порой замечал на предыдущих конференциях. Является ли это знаком того, что Бахтинские исследования вошли в новую фазу, за пределы прежних дебатов, в которых некоторые комментаторы, как казалось, возглашали тайное знание о правде идей Бахтина? Я исполнял слова “Ложь понять легче, чем правду” как название для моей статьи. Это — умный афоризм, приписанный Бахтину Брайеном Пулом в его докладе на конференции, и мой способ намекнуть, чтобы мы держали в уме и бахтинское эксцентричное отношение к “правде” его собственной биографии, и наше собственное использование этих скользких понятий»<sup>54</sup>.

Одним из существенных доводов в пользу участия Бахтина в создании «спорных текстов» является письменное подтверждение биологом И. И. Канаевым того, что его работа «Современный витализм», опубликованная в журнале «Человек и природа» в 1926 г., была написана именно Бахтиным, хотя и не без помощи невольного «соавтора», выразившейся в доставке необходимой научной литературы и, вероятно, каких-то консультациях<sup>55</sup>. Однако это не ведет автоматически к распространению авторства Бахтина на другие тексты, вышедшие из круга его друзей. Известно, что Канаев позже выпустил ряд трудов, отличающихся от традиционной проблематики естествознания<sup>56</sup>. В связи с этим небезынтересен вопрос: принимал ли Бахтин как наследник философских и филологических идей германской научной школы, поклонник творчества Гете<sup>57</sup>, какое-то участие — хотя бы диалогическое — в создании указанных работ своего товарища. Подобная мысль,

---

<sup>52</sup> Там же. С. 32.

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> Томсон К. «Ложь понять легче, чем правду»: Обзор IX Международной Бахтинской конференции (Берлин, Свободный университет, 26—30 июля 1999 г.) / Пер. с англ. Н. А. Панькова // ДКХ. 2000. № 2. С. 160. См. также: Poole B. Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origins of Bakhtin's Carnival Messianism // The South Atlantic Quarterly. Summer / Fall 1998, vol. 97, № 3/4. P. 568.

<sup>55</sup> См. об этом: Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 74.

<sup>56</sup> См., например: Канаев И. И. И.-В. Гете: Очерки из жизни поэта-натуралиста. М.; Л., 1964. (здесь имеются разделы «Реализм Гете», «Немецкая поэзия, 18—19 вв.», «Гете и Спиноза»); Он же. Гете как естествоиспытатель. Л., 1970 (есть раздел «Немецкая литература 18—19 вв.»).

<sup>57</sup> Известно, что Бахтин подготовил фундаментальное исследование «Роман воспитания и его значение в истории реализма» (1936—1938), рукопись которого пропала в годы войны; свободно цитировал в подлиннике фрагменты «Фауста», присутствовал на «домашнем» чтении Б. Л. Пастернаком перевода этого произведения (см.: М. М. Бахтин: Беседы с В. Д. Дувакиным. М., 2002.

например, прозвучала в реплике К. Брандиста на III Международных бахтинских чтениях в Витебске в 1998 г. и получила подтверждение в опубликованной переписке Бахтина с Канаевым<sup>58</sup>. Ее публикатор коснулся и вопроса об авторстве «спорных текстов», комментируя замечания Канаева по поводу конкретных форм участия Гете в редактировании книги И.-К. Лафатера «Физиономика», поскольку они типологически напоминают возможные детали творческих контактов Бахтина, Волошинова, Медведева и Канаева<sup>59</sup>. Нельзя исключать и сознательного калькирования «бахтинским кругом» германского прецедента в области скрытого соавторства.

Оригинально — путем осмысления бахтинской «риторики поступка» — доказывает присутствие в бесспорных и «спорных» текстах Бахтина единого автора И. В. Пешков, хотя его логические построения выглядят как красивая, но малоубедительная гипотеза. Например, исследователь пишет: «...работы Бахтина под маской это не уход автора от ответственности, как думал Васильев [Н. Л. Васильев], а, наоборот, верность замыслу, только не философии поступка, как полагают философы-профессионалы, а риторике поступка, поскольку это верность не теоретическому, а практическому, действительному и действенному»<sup>60</sup>. Известно, что И. В. Пешкову, начинавшему свой путь в науке с возрождения внимания к риторике как универсальной дисциплине ума и поведения человека, принадлежит издательская инициатива популяризации бахтинских и парабихтинских текстов в серии «Бахтин под маской», юридическое и моральное право на которую ему приходилось не раз отстаивать, с одной стороны, в полемике с законными наследниками Бахтина, с другой — с потенциальными наследниками Медведева и Волошинова. Этим отчасти объясняется прагматический подход издателя и исследователя к обоснованию концептуального единства книг и статей, печатаемых «под маской» Бахтина<sup>61</sup>. Примечательно, что позже И. В. Пешков перешел от риторических к собственно филологическим методам обоснования бахтинской причастности к написанию указанных работ (см. далее).

Свое решение указанного вопроса предлагает Н. И. Николаев. Опираясь на «тематико-стилистический» анализ параллелей между статьей Бахтина «Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924 г.) и статьей Медведева «Ученый сальеризм», положившей начало серийным публикациям «круга Бахтина» в ленинградских журналах, он делает следующие выводы: «Приведенные примеры показывают, что в “Ученом са-

---

С. 304, 378, 381). Его не вполне реализованный в печатной форме интерес к творчеству классика, в частности к трилогии «Ученые годы Вильгельма Мейстера» или трактату «Метаморфоз растений», не раз проявлялся в 1950—1960-х гг. в университетских лекциях по зарубежной литературе, занятиях с аспирантами. См.: *Диалектова А. В.* М. М. Бахтин о жанре воспитательного романа // Проблемы научного наследия М. М. Бахтина. Саранск, 1985. С. 41—51; *Она же.* М. М. Бахтин о Гете (по воспоминаниям ученицы М. М. Бахтина) // ДКХ. 1999. № 3. С. 161—169; *Соболевский А.* Русский Сократ // Странник. [Саранск]. 2003. № 4. С. 183.

<sup>58</sup> См.: Гете в Саранске: Письма М. М. Бахтина к И. И. Канаеву / Публ., коммент. и послесл. Н. А. Панькова // ДКХ. 1999. № 3. С. 79—97.

<sup>59</sup> Там же. С. 84.

<sup>60</sup> См., в частности: *Пешков И. В.* М. М. Бахтин: от «Философии поступка» к риторике поступка. М., 1996. С. 100 и др.; *Он же.* Новый Органон // М. М. Бахтин. «Тетралогия». С. 572—579.

<sup>61</sup> См., например: Бахтин М. М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000.

льеризме” воспроизведены *mutatis mutandis* основная проблематика и основные понятия ПСМФ (“Проблем содержания, материала и формы...”. — Н. В.), а также некоторые стилистические особенности. Все это свидетельствует только об авторстве Бахтина»; «С доказательством принадлежности Бахтину “Ученого сальеризма” <...> решается и проблема авторства всех остальных работ, опубликованных под именами П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова. Остается лишь выяснить, как осуществлялось в каждой из этих книг и статей последовательное развитие его идей»<sup>62</sup>. Иными словами, если исходить из гипотезы, что волошиновско-медведевский цикл философских, психологических и филологических штудий, печатавшихся с середины 1920-х гг., инспирирован самим Бахтиным, то достаточно доказать причастность последнего хотя бы к одной из таких работ, поскольку это автоматически ведет к распространению его авторства на остальные публикации. Со своей стороны, заметим, что текстологический метод Н. И. Николаева и некоторых других сторонников бахтинского авторства в «спорных текстах» основывается в первую очередь на выявлении «общих мест» между собственно бахтинскими и волошиновско-медведевскими работами, тогда как не менее важно установить и то, что в них не согласуется с методологией, терминологией, стилистикой Бахтина, каким мы его представляем по авторизованным и рукописным текстам. Эта разница может свидетельствовать о неодинаковой степени участия Бахтина в создании «спорных текстов»; а может быть, и о непричастности его к написанию некоторых конкретных работ. Так, Г. М. Фридендер считает, что автором «Формального метода в литературоведении» был именно Медведев; пишет, что Н. И. Николаев «повторяет традиционную версию о принадлежности Бахтину книги Волошинова «Фрейдизм» (1927) и даже стремится поддержать эту атрибуцию новыми аргументами, хотя лексическое и терминологическое сопоставление языка этой книги с языком текстов Бахтина делает это предположение сомнительным»<sup>63</sup>.

Перспективны, на наш взгляд, попытки отдельных исследователей опровергнуть или подтвердить авторство Бахтина с помощью «технических» методов анализа текста, однако полученные ими результаты кардинально расходятся. Д. А. Юнов (он же Д. А. Татарников), используя методику электронного сравнения словарно-терминологической базы подлинных и «спорных» текстов Бахтина, сделал следующее заключение: «...как показал опыт составления лексико-терминологического Указателя и сравнения на его основе работ П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова с произведениями, представленными в данном томе, корреляция терминологии в этих работах недостаточна, чтобы говорить о едином авторстве, стиль и лексика существенно различны. Общие же критическая аргументация и бахтинская (когеновская) философская терминология, присутствующие там, говорят только о принадлежности к единому философскому кругу (школе) и подтверждают факт близости и “диалогичности” общения данных людей»<sup>64</sup>. И. В. Пешков путем тщательного сравнения терминологического словника двух приложений из «Личного дела В. Н. Волошино-

<sup>62</sup> Николаев Н. И. Издание наследия М. М. Бахтина как филологическая проблема. С. 127—132.

<sup>63</sup> Фридендер Г. М. Указ. соч. С. 198, 202.

<sup>64</sup> См.: Татарников Д. А. Примечания; Предметно-терминологический указатель // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 334, 335—381. Тот же исследователь не раз в выступлениях по вопросам бахтинского авторства «спорных текстов» (Витебск, 1998; Шеффилд, 1999) говорил

ва», опубликованного Н. А. Паньковым<sup>65</sup> с текстовыми массивами «Формального метода в литературоведении» (ФМЛ), «Марксизма и философии языка» (МФЯ), «Проблем творчества Достоевского» (ПТД), других трудов Бахтина и его друзей, а для большей объективности и книг А. А. Потебни, Л. С. Выготского, Г. О. Винокура, О. М. Фрейденберг<sup>66</sup>, пришел к противоположному и, на его взгляд, окончательному выводу: «Мне представляется текстологически доказанным теперь, что и ФМЛ и МФЯ написаны Бахтиным по крайней мере по преимуществу <...>»; «Теперь пусть сторонники коллективного авторства вылавливают в спорных текстах дружеские вкрапления»<sup>67</sup>. Надо отдать должное ученому: выявленные им лексические, фразеологические и терминологические параллели между работами, вышедшими из «круга Бахтина», впечатляют. Заметим, однако, что оба исследователя по-своему правы. Первый сравнивает «спорные тексты» с ранними трудами Бахтина («Искусство и ответственность», «К философии поступка»), «Автор и герой в эстетической деятельности», «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»), в которых, естественно, еще преобладает прежний философский метаязык ученого. Второй же опирается на труды Бахтина после «социологического периода» — и в них неизбежно может сохраняться инерция понятийного аппарата, выработанного в бахтинском окружении.

Из устных мемуаров Бахтина, записанных В. Д. Дувакиным, видно, что научные заслуги Медведова и Волошинова он оценивал не слишком высоко, хотя и не отрицал их: «Он [Медведов] первый, который занимался архивом Блока. Записные книжки Блока, дневники Блока были изданы им <...>», «И вот он написал книжку о Блоке, которая называлась “Творческий путь Блока”. Пустяковая книжка. <...> Барахольная, да. Чепуха», «Вообще книжка совсем незначительная. Просто плохая книжка», «Д<увакин>: <...> У него о Брюсове была интересная книжка. Собственно, первая связанная книга о Брюсове. — Б<ахтин>: О Брюсове? Я сейчас даже не помню. <...> Он был теоретиком литературы», «Он был человек очень... умелый, он умел как-то обходить всевозможные рифы, которых и тогда уже было очень много в литературе и искусстве, и был человеком в достаточной мере смелым и инициативным. И вот он печатал Вагинова. <...> Он печатал там (в «Записках передвижного театра». — *Н. В.*) стихотворения такие, которые — даже трудно сейчас представить себе, что их можно было публиковать в то время»; «Дело в том, что у меня был близкий друг — Волошинов... Он автор книги “Маркизм и философия языка”, книги, которую мне, так сказать, приписывают. Вот — Валентин Николаевич Волошинов»<sup>68</sup>. В этом плане интересны и сторонние свидетельства, например: «Волошинова Кирпотин

---

о необходимости анализа распределения творческих ролей в «круге Бахтина», считая, что такие функции, как рецензирование работ предшественников, эвристика, собственно написание и даже продвижение работ в печать, могли синтезироваться в «творческой группе» по принципу дополнительности.

<sup>65</sup> См.: ДКХ. 1995. № 2. С. 70—99.

<sup>66</sup> Выбор указанных авторов отчасти объяснялся наличием у И. В. Пешкова электронной базы их текстов.

<sup>67</sup> Пешков И. В. «Делу» — венец, или Еще раз об авторстве М. Бахтина в «спорных текстах» // Бахтин М. М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи С. 621.

<sup>68</sup> М. М. Бахтин: Беседы с В. Д. Дувакиным. С. 88, 193—194, 215, 221—222.

не знал. С Медведевым был знаком, и тот показался ему человеком “неглубоким” (“не мог он написать сильную книгу”)<sup>69</sup>.

В отношении друзей и коллег Бахтина развернулась новая волна полемики в связи с дискредитацией их как ученых в отзывах О. М. Фрейденберг и Л. Я. Гинзбург<sup>70</sup>. Так, последняя в разговоре с В. С. Баевским в 1986 г. заметила: «... в книге “Формальный метод в литературоведении” <...> “доносы на формалистов <...> принадлежат именно Медведеву (речь идет, вероятно, о книге «Формализм и формалисты». — Н. В.), остальное преимущественно Бахтину”. В книге <...> “Марксизм и философия языка” <...> все или почти все <...> принадлежит Бахтину»; «— Мы же знали этих людей. Не могли они так глубоко писать. Это же были примитивные люди»; «— Пумпянский — другое дело. Это был в полном смысле слова блестяще одаренный человек, эрудит. <...> Но и он был человеком со всячиной. Не обязательно верить всему, что о нем говорили: но вообще Бахтин был окружен сомнительными людьми»<sup>71</sup>.

В. М. Алпатов, однако, хладнокровно поставил имя Волошинова впереди Бахтина, предприняв попытку целостного описания лингвистических идей «бахтинского круга»<sup>72</sup>. Н. В. Брагинская ответила ему эмоциональным эссе, смысл которого сводится к тому, что лица, поддерживавшие Волошинова, как и он, были людьми, зависимыми от конъюнктурных обстоятельств, готовыми ради карьеры на компромиссы с собственной совестью, что и зафиксировано в воспоминаниях О. М. Фрейденберг; а написание работ за другого человека — заурядный факт как в прошлом, так и в настоящем<sup>73</sup>. Ею впервые опубликован развернутый контекст соответствующего мемуара О. М. Фрейденберг: «Его [В. А. Десницкого] правой рукой был Н. В. Яковлев, смещенный ученый секретарь. В свою очередь Яковлев имел свою правую руку. Это был Волошинов, изящный молодой человек и эстет, автор лингвистической книги, написанной ему Блохиным. Этот Волошинов цинично предлагал мне, чтоб я за него и на него работала, а он за то будет продвигать меня через Яковлева и Десницкого. Я отказалась — и наши отношения сделались холодны, как лед»; «Вскоре Волошинов пал, как пал вскоре и Яковлев, как пал еще дальше Десницкий <...>. Люди, строившие советскую власть, один за другим убились этой же властью со сцены. Хищники пожирали друг друга»; «Десницкий был хозяином на литературном отделении ИРКа, а на языковом — Якубинский. Это был красивый, светский мужчина, циник, любитель молодых людей. <...> Возле Якубинского были свои Яковлевы и Волошиновы»<sup>74</sup>. Заметим, что Н. В. Брагинская, по основным научным интере-

---

<sup>69</sup> См.: *Паньков Н. А.* «От хода этого дела зависит все дальнейшее (защита диссертации М. М. Бахтина как реальное событие, высокая драма и научная комедия [раздел Приложения] // ДКХ. 1993. № 2/3. С. 114.

<sup>70</sup> См. об этом, в частности: *Васильев Н. Л.* В. Н. Волошинов: Биогр. очерк. С. 22; Он же. Личность и творчество В. Н. Волошинова в оценке его современников. С. 49—50.

<sup>71</sup> *Баевский В.* Две страницы из дневника // Бахтинология: Исслед., пер., публикации. СПб., 1995. С. 10—11.

<sup>72</sup> *Алпатов В. М.* Волошинов, Бахтин и лингвистика. См. также наши рецензии на это исследование (М. М. Бахтин в Саранске: документы, материалы, исследования. Вып. II — III. Саранск, 2006. С. 224—234; Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2006. № 3. С. 254—259.

<sup>73</sup> *Брагинская Н. В.* Между свидетелями и судьями: Реплика по поводу книги: В. М. Алпатов. Волошинов, Бахтин и лингвистика. М. Языки славянских культур, 2005 // М. М. Бахтин в Саранске. Вып. II — III. С. 39—60.

сам филолог-античник, увлекаясь апологией рассуждений О. М. Фрейденберг, вероятно, недооценивает значения трудов Л. П. Якубинского, В. А. Десницкого и Н. В. Яковлева для русистики<sup>75</sup>.

Независимо во всех отношениях пишет о данной проблеме А. В. Коровашко: «Доказательная база передачи М. М. Бахтину посмертных авторских прав отличается крайней шаткостью и представляет собой вариативный набор лишь трех ключевых аргументов»; «Первый из них апеллирует к авторитету “устного радио” и восходит к полуфольклорному жанру внутрицеховых преданий: “Весь Ленинград знал...”, “Виноградов говорил...” <...> и т. д.»; «Другим способом закрепить за Бахтиным роль демиурга “спорных текстов” является теория “умственной недостаточности” Волошинова и Медведева. <...> Известно, например, что Виктор Шкловский (учитель Л. Я. Гинзбург) называл Веселовского “туповатым”, а на склоне лет с некоторым для себя удивлением обнаружил, что Овсяннико-Куликовский “был не совсем умен”»; «Наибольшей популярностью в спорах о Бахтине “под маской” пользуется интуитивный критерий атрибуции. <...> Но также “непосредственно” воспринималась, например, “подлинная” древность сфабрикованных чешскими учеными Вацлавом Ганкой и Йозефом Линдой произведений — «Краледворской рукописи», «Суда Либуше» и «Глосс Вацерада». В течение полувека они открывали официальную историю чешской литературы. О том, насколько ненадежным критерием оказывается “непосредственное” впечатление, говорит и случай с первой книгой Иоганна Готлиба Фихте “Критика всяческого откровения”. Поскольку она вышла в свет анонимно <...>, то была в скором времени приписана самому Канту <...>»<sup>76</sup>.

Предпринимались усилия приблизиться к разрешению обсуждаемого вопроса путем сравнительного анализа использования в «спорных текстах», других работах Бахтина, Волошинова и Медведева, трудах их коллег столь необычных инструментов организации научного дискурса, как графические выделения (разрядка, курсив, подчеркивание) и нетранслитерированные иноязычные слова, выражения<sup>77</sup>. Выводы, к которым мы пришли в результате этого, таковы. Бахтин чрезвычайно активно использует графические акценты на протяжении почти всего творческого пути. В такой же степени они характерны и для работ Волошинова; однако это свойственно, например, и Л. П. Якубинскому. Медведев крайне редко прибегает к текстовым выделениям, что свидетельствует в пользу самобытности его книги «Формальный метод в литературоведении». Одновременно в работах «бахтинского круга» встречается много общих, хотя бы для двух авторов, варваризмов (*contradictio in adjecto, ibid, medium, minimum, quasi, par excellence, reductio ad absurdum, specificum, tertium non datur*); но

---

<sup>75</sup> Л. П. Якубинский (1892—1945) — признанный классик отечественного языкознания. См., например, высокую оценку его научно-педагогической и административной деятельности во вступительной статье В. В. Виноградова к изд.: Якубинский Л. П. История древнерусского языка. М., 1953. С. 3—40. О В. А. Десницком (1878—1958) и Н. В. Яковлеве (1891—1981) см., в частности, развернутые биографические очерки в одном из последних по времени академических изданий: Пушкинский Дом: Материалы к истории. 1905—2005. СПб., 2005. С. 436—437, 550—551.

<sup>76</sup> Коровашко А. В. Заметки об авторстве спорных бахтинских текстов // Вестник Нижегородского ун-та. Серия Филология. 2000. Вып. 1. С. 62—66.

<sup>77</sup> Васильев Н. Л. Заметки об авторстве «спорных текстов», вышедших из круга М. М. Бахтина // Невельский сборник. Вып. 10. СПб., 2005. С. 71—80.



и это не дает основания делать вывод о едином авторском субъекте, поскольку, например, Г. Г. Шпет тоже активно привлекал нетранслитерированные элементы в своих трудах, хорошо известных его современникам<sup>78</sup>. Прослеживаются, на первый взгляд, противоречивые, но вполне закономерные стилистические (со)авторские оппозиции: Бахтин, Волошинов — Медведев; Волошинов, Медведев — Бахтин. Есть некоторые основания полагать, что книга Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» редактировалась Медведевым, вследствие «компромисса» в ней между обычной нормой использования разрядки (в рукописях подчеркивания) самим автором и его другом-литературоведом, помогавшим Бахтину в издании этого труда.

Были выявлены расхождения между Бахтиным и Волошиновым в рецепции марризма (последний гораздо радикальнее в данном отношении, что объясняется прежде всего научной атмосферой в ИЛЯЗВе)<sup>79</sup>; из этого тоже вытекает, что Волошинов как ученый эволюционировал во второй половине 1920-х гг. все более независимо от Бахтина.

И. Л. Попова в ряде работ стремится обосновать связь между вниманием автора «Марксизма и философии языка» к трудам «школы Фосслера» о Ф. Рабле и последующим знаменитым исследованием Бахтина, воплотившимся в кандидатскую диссертацию и монографию, заявляя, что «опротестившимся рассматривать “Марксизм и философию языка” отдельно от остального наследия Бахтина. На частном примере критической рецепции школы Фосслера легко убедиться, что контекст проблемы целиком, методология исследования и целое замысла существуют в сознании одного автора <...>»<sup>80</sup>.

В. Н. Захаров пишет о расхождениях между автором «Формального метода в литературоведении» и Бахтиным в понимании фундаментальных литературоведческих категорий (*фабула, сюжет, жанр*), отмечая в связи с этим: «Сегодня большинство исследователей исходят из предполагаемого единства идей, категорий анализа и концепций жанра в кругу Бахтина, независимо от того, писал ли ФМЛ, МФЯ и ПТД один автор или идеи и концепции книг принадлежат единомышленникам. Очевидно, что в рамках одной школы должна быть установка хотя бы на общий тезаурус. Неожиданным результатом данного исследования стало обнаружение не столько противоречий, сколько разной трактовки ряда ключевых категорий в трудах Медве-

---

<sup>78</sup> См. также: *Васильев Н. Л.* Г. Г. Шпет и М. М. Бахтин: к истокам метаязыка «бахтинского круга» // Невельский сборник. Вып. 13. СПб., 2008. С. 100—109; *Он же.* G. Chpet et M. Bakhtine: aux sources de la métalangue du «cercle de Bakhtine» / Trad. du russe par F. Corrado-Kazanski // *Slavica Occitania* [Toulouse]. 2008. № 26: Gustave Chpet et son héritage aux sources russes du sructuralisme et de la sémiotique. P. 75—89; *Он же.* Густав Шпет и Михаил Бахтин: к истокам метаязыка «бахтинского круга» // Густав Шпет и его философское наследие: У истоков семиотики и структурализма. М., 2010. С. 312—321.

<sup>79</sup> См.: *Lähteentäki 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. 71—94.

<sup>80</sup> См., например: *Попова И. Л.* «Лексический карнавал» Франсуа Рабле: книга М. М. Бахтина в контексте научных идей 1910—1920-х гг // *Proceedings of the XII International Bakhtin Conference* (Juväskulä, Finland, 18—22 July, 2005). P. 111; *Она же.* История «Рабле»: 1930—1950-е годы // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2008. Т. 4 (1). С. 843—858. Ср.: *Аллатов В. М.* Волошинов, Бахтин и лингвистика. С. 30.

дева и Бахтина, Волошинова и Бахтина»<sup>81</sup>.

Н. Д. Тамарченко возражает предшественнику, продолжая анализ указанной книги в плоскости теории литературы, обнаруживая фразеологические переключки между «Формальным методом в литературоведении» и отдельными высказываниями Бахтина<sup>82</sup>. По его мнению, «комплекс основных идей и понятий первой части ФМЛ и, соответственно, всех формулировок», «идеи в области поэтики, а именно — теории произведения и теории жанра, которые составили проблемное ядро третьей части ФМЛ» принадлежат Бахтину; «под вопросом может остаться разве что изложение фактов истории западноевропейского и русского формализма — в виде более или менее нейтральной территории»<sup>83</sup>. Он же передает еще одну устную версию авторства «спорных текстов»: «Кстати, А. Чудаков рассказывал автору этих строк, что на его настойчивые расспросы “кто написал?” Бахтин после бесплодных попыток отмолчаться, наконец, “выдал”: “Ну, чья фамилия стоит, тот и написал”. Эти слова вызвали немедленную реакцию его жены? “Миша, как тебе не стыдно! Ты же сам продиктовал эту книгу с первого слова до последнего!»<sup>84</sup> (Заметим, что почти во всех случаях в этой «мифологии» присутствует один и тот же «архетип»: рядом с Бахтиным оказывается его жена, готовая противоречить ему в стремлении защитить истину.)

Оппоненту В. Н. Захарова, в свою очередь, ответил Ю. П. Медведев<sup>85</sup>, не приводя на этот раз новых аргументов в подтверждение причастности своего отца к написанию «Формального метода в литературоведении»<sup>86</sup>, но косвенно обосновывая данный непреложный для него факт путем целостного рассмотрения теоретико-литературных построений старшего Медведева, отражавшихся в его работах уже с 1911 г. (некоторые из них публикуются в указанной статье в качестве приложения), объяснения причин, по которым Медведев в 1930-х гг. изменил концепцию второго издания «Формального метода в литературоведении», анализа метаязыка советской науки сталинского времени, воспринимаемого сейчас порой вне исторического контекста.

Анализ «Формального метода в литературоведении» sub specie «общей

---

<sup>81</sup> См.: Захаров В. Н. Проблема жанра в «школе» Бахтина (М. М. Бахтин, П. Н. Медведев, В. Н. Волошинов) // Proceedings of the XII International Bakhtin Conference. С. 79. См. также: Захаров В. Н. Проблема жанра в «школе» Бахтина (М. М. Бахтин, П. Н. Медведев, В. Н. Волошинов) // Рус. лит. 2007. № 3. С. 18—30.

<sup>82</sup> Тамарченко Н. М. Бахтин и П. Медведев: судьба «Введения в поэтику» // Вопросы лит. 2008. № 5. С. 160—184.

<sup>83</sup> Там же. С. 171, 177.

<sup>84</sup> Там же. С. 177.

<sup>85</sup> Медведев Ю. Жертвы «внеаходимости» // Вопр. лит. 2009. № 6. С. 163—203.

<sup>86</sup> Они были представлены, в частности, в докладе Ю. П. Медведева на XII Международной бахтинской конференции (см. ниже примеч. 90). Речь идет о ранее неизvestных методологических набросках Медведева (1919—1920 гг.), являющихся планами серьезных эстетико-литературоведческих лекционных курсов, проблематика которых отчасти связана с последующими работами «бахтинского круга». Помимо этого докладчиком были высказаны соображения относительно экстранаучных факторов, повлиявших на эскалацию кампании приписывания Бахтину «спорных текстов». См. об этом: Васильев Н. Л. XII Международная бахтинская конференция // М. М. Бахтин в Саранске. Вып. II—III. . С. 246—247; Он же. Оглядываясь назад... (XI и XII Международные бахтинские конференции) // ДКХ. 2009. № 2 (42). С. 197—198.

концепции языка и речи», о которой Бахтин сообщил В. В. Кожину, показал, что автор книги отразил ее механистично, уступая в понимании лингвистических тонкостей полемизировавшему с ним позже по этому поводу Волошину, что свидетельствует, на наш взгляд, о расхождении авторских субъектов Бахтина и Медведева, а также о самостоятельной позиции Волошина в этом треугольнике<sup>87</sup>.

В ИЛЯЗВе Волошинов тесно работал в контакте с Медведевым и другими сотрудниками института по программе изучения «социологической поэтики», результатом чего планировалась состоявшая первоначально из 10 глав его монография «Опыт социологической поэтики. I: Социология формы» (1926 г.)<sup>88</sup>, спустя год трансформировавшаяся во «Введение в социологическую поэтику» (с 4 главами, объемом в 8 п. л.). Содержание незавершенной или неопубликованной книги отразилось в статье Волошина «Слово в жизни и слово в поэзии» (1926), докладе «Поэтическая структура как структура социологическая» (18 июня 1927 г.), третья глава этой работы — «Социологическая структура поэтической формы» — была «прочитана на заседании п/секции методологии литературы ИЛЯЗВа» 28 февраля 1928 г., как видно из аспирантских отчетов Волошина<sup>89</sup>. Таким образом, это уже пятая книга, вышедшая из «бахтинского круга», которую, следуя логике сторонников принадлежности Бахтину всех «спорных текстов», тоже нужно бы приписать ему...

Продуктивны попытки аргументировать коллективное авторство «спорных работ» — как продукта деятельности «бахтинского круга», в котором определяющую роль играл Бахтин, но каждый из членов этого дружеского и творческого союза был полноправным собеседником и соавтором любого другого<sup>90</sup>.

Вместе с тем «бахтинский круг» — понятие весьма условное<sup>91</sup>. Бахтин много пережил своих ближайших друзей, в то время как наши представления о Медведеве и Волошине основываются только на впечатлении от их яркого научного взросления, прерванного в 1930-е гг. Случись так, что они, развиваясь как исследователи, пережили бы Бахтина, еще не известно, как

---

<sup>87</sup> См.: *Васильев Н. Л.* Лингвистическое содержание книги П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении» в контексте коллективного творчества «бахтинского круга» // *Невельский сборник*. Вып. 14. СПб., 2008. С. 44—60. То же: ДКХ. 2009. № 2 (42). С. 28—50.

<sup>88</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. См. также: *Медведев Ю. П.* На пути к созданию социологической поэтики // ДКХ. 1998. № 2. С. 23—31.

<sup>89</sup> См.: *Васильев Н. Л.* К биографии В. Н. Волошина как сотрудника ИЛЯЗВа (разработка «социологической поэтики») // *Невельский сборник*. Вып. 15. СПб., 2009. С. 60—69.

<sup>90</sup> См. об этом, например: *Медведев Ю. П., Медведева Д. А., Круг М. М.* Бахтина как «мыслительный коллектив» // *Proceedings of the XII International Bakhtin Conference*. С. 16—33; *Они же*. Труды и дни Круга М. М. Бахтина // *Звезда*. 2008. № 7. С. 192—210.

<sup>91</sup> Ср., что и как говорит об этом феномене Бахтин: «Нет, я пользовался в очень узких кругах известностью только. Вокруг меня был круг, который называют сейчас: «круг Бахтина»... <...> Сюда включают прежде всего Пумпянского, Медведева Павла Николаевича, Волошина. Кстати сказать, все они были и в Невеле, кроме, правда, Медведева»; «И вот все они трое были в Витебске, и там, в сущности, заложена основа вот этого круга, который потом в Ленинграде обосновался» (М. М. Бахтин: Беседы с В. Д. Дувакиным. С. 161).

бы сейчас именовался этот «круг» и распределялись роли в нем его участников<sup>92</sup>.

## 2.

Определенный свет на возможные нюансы технологии создания «спорных текстов» проливает опубликованная Бахтиным совместно с его коллегой по работе на кафедре русской и зарубежной литературы в Мордовском пединституте (с 1957 г. университете) — доцентом, членом СП СССР Л. Г. Васильевым (1924 — 2002)<sup>93</sup> рецензия на пьесу Г. Я. Меркушкина (1917 — 1979) «На рассвете»<sup>94</sup>. Последний являлся в тот момент секретарем Мордовского обкома КПСС, а спустя год — ректором университета, много сделавшим для его развития и оставившим о себе хорошую память. Помимо административной деятельности Г. Я. Меркушкин занимался научной работой (в 1973 г. защитил в Ленинграде докторскую диссертацию, хотя и не утвержденную ВАК), литературным творчеством, что сближало его со средой саранской интеллигенции<sup>95</sup>. Из воспоминаний Л. Г. Васильева известно о некоторых обстоятельствах, предшествовавших написанию совместной рецензии: «В 1959 году в Саранске в театре драмы шел на русском языке спектакль по пьесе начинающего мордовского драматурга Григория Меркушкина “На рассвете” — о гражданской войне. Григорий Яковлевич обратился ко мне, а через меня и к Михаилу Михайловичу, с просьбой написать рецензию на эту постановку. Когда я сказал об этом Михаилу Михайловичу, он охотно согласился, тоже побывал на спектакле<sup>96</sup>. Пьеса и спектакль удались, рецензию написали положительную. Заголовок дали по названию произведения. Я отнес материал в редакцию газеты “Советская Мордовия”. Вскоре попросили зайти, ознакомиться с гранками, набором. Текст не изменили, а вот заголовок предложили другой — нечто вроде “За власть Советов”. Я не придал этому большого значения, но все-таки решил предупредить своего соавтора. Михаил Михайлович остался недоволен, заметил, что это несолидный и неоригинальный заголовок и что, если в редакции не оставят прежний, он просит снять его фамилию. Статье было возвращено прежнее название...»<sup>97</sup>.

---

<sup>92</sup> См.: *Васильев Н. Л.* «Круг Бахтина», или Квадратура круга // Новое лит. обозрение. 2006. № 2. С. 408—414.

<sup>93</sup> О Л. Г. Васильеве см., например: Бахтин в Саранске: Документы. Материалы. Исследования. Вып. 1. Саранск, 2002. С. 62; Мордовия: Энциклопедия: В 2 т. Саранск, 2003. Т. 1. С. 193.

<sup>94</sup> *Бахтин М., Васильев Л.* «На рассвете» // Сов. Мордовия. 1959. 17 мая. Обоих авторов можно увидеть вместе — в ряду с университетскими коллегами и студентами историко-филологического факультета — на многих коллективных фотографиях. См., например: *Конкин С. С., Конкина Л. С.* Михаил Бахтин: (Страницы жизни и творчества); Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996 (фото 1955 г.).

<sup>95</sup> Подробнее о личности Г. Я. Меркушкина и его взаимоотношениях с Бахтиным см., в частности: *Васильев Н. Л.* Меркушкин Григорий Яковлевич // Бахтин в Саранске. Вып. 1. С. 69—71.

<sup>96</sup> Для обоих рецензентов посещение музыкально-драматического театра в Саранске было в те годы обычным явлением. Л. Г. Васильев нередко выступал в местной печати с отзывами о литературных и сценических произведениях. Бахтин на протяжении нескольких лет вел семинар по общей и театральной эстетике для саранских артистов, участвовал в обсуждении постановок (см., в частности: *Конкин С. С., Конкина Л. С.* Михаил Бахтин: (Страницы жизни и творчества). С. 262, 268—269; *Карпунов Г. В., Борискин В. М., Естифеева. В. Б.* Михаил Михайлович Бахтин в Саранске: Очерк жизни и деятельности. 2-е изд. Саранск, 1995. С. 21—23).

<sup>97</sup> *Васильев Л. Г.* Таким я его помню... // ДКХ. 1994. № 4. С. 114—115.

Текст рецензии, в отличие от других трудов ученого, его рукописных заметок и конспектов, не включен в «Собрание сочинений» Бахтина, выпускаемое ИМЛИ им. М. Горького РАН, хотя специалистам указанная работа, восьмая (!) публикация Бахтина начиная с 1919 г., хорошо известна<sup>98</sup>. Ничего не сообщается об этой статье и в примечаниях к соответствующему тому «академического» издания<sup>99</sup>. Между тем перед нами не только полноценная литературно-критическая и отчасти искусствоведческая работа ученого, но и единственная его соавторская публикация.

В нашем архиве сохранились черновики данной статьи. Работа над ней, со слов Л. Г. Васильева, протекала следующим образом. По договоренности с Бахтиным, им предварительно был составлен рукописный вариант рецензии объемом в 10 страниц машинописного формата (см. Приложения: I). В ходе его обсуждения обоими авторами собственноручно были внесены некоторые добавления, вычеркнуты отдельные части текста. Так, можно видеть, что Бахтина не устроил чрезмерный идеологический пафос в начале статьи: «Пьеса Г. Меркушкина посвящена вечно живой, неисчерпаемой теме гражданской войны, изображению героической борьбы масс за родную советскую власть», «Главные герои драмы — советские люди, мужественные защитники завоеваний Октября». Черновик рецензии остался на некоторое время у Бахтина. В результате появился второй вариант статьи, написанный последним, — 12 страниц рукописи на листках школьной тетради (см. Приложения: II). Вместо первоначального заглавия «На рассвете» Бахтин предложил иное: «Новая пьеса Г. Меркушкина на сцене Мордовского театра». Отталкиваясь от первой фразы соавтора, он существенно переработал вводную часть статьи, внося в нее элементы теоретико-литературоведческого (размышление о жанровой природе пьесы, ее месте в контексте советской драматургии) и историко-культурного (описание событий Гражданской войны) анализа. При этом он сохранил необходимые идеологические акцен-

---

<sup>98</sup> См., например: Михаил Михайлович Бахтин: Библиогр. указ. С. 4; The annotated Bakhtin bibliography. P. 31.

<sup>99</sup> См.: *Бахтин М. М. Собр. соч.*: Т. 5: Работы 1940-х—начала 1960-х годов. Между тем во вступительной заметке редакторы издания С. Г. Бочаров и Л. А. Гоготишвили пишут: «Открывающееся настоящей томом собрание сочинений М. М. Бахтина должно быть научным» (с. 5). В указанном томе опубликована, однако, рецензия Бахтина на постановку пьесы В. Гюго «Мария Тюдор» в Саранске («Сов. Мордовия». 1954. 12 дек.). Помимо второй рецензии ученого здесь отсутствует неоднократно воспроизводившаяся в научной печати (см., например: М. М. Бахтин: Эстетическое наследие и современность: В 2 ч. Саранск, 1992. Ч. 1. С. 17—19) статья Бахтина о культуре работы с книгой, адресованная студентам и начинающим исследователям (*Бахтин М. М. Некоторые замечания // Мордов. университет. 1958. 18 нояб.*). Не отражен в собрании сочинений Бахтина и подготовленный им в 1952 г. многостраничный конспект по истории китайской литературы, предназначенный для В. Б. Естифеевой, которой было поручено руководство соответствующим студенческим научным кружком в период укрепления советско-китайских отношений (см.: *Бахтин М. М. Особенности китайской литературы и ее история // М. М. Бахтин: Эстетическое наследие и современность. Ч. 1. С. 5—12; Карпунов Г. В., Борискин В. М., Естифеева В. Б. Указ. соч. С. 14 и вклейка*). В итоге разносторонний облик Бахтина, включающий в саранский период жизни такие биографические компоненты, как научно-популяризаторская, методическая и административная деятельность, представлен в многоотомном собрании его сочинений с существенными пробелами. Указанный том включает лишь одну прижизненную публикацию ученого в период «1940-х — начала 1960-х годов», тогда как в реальности их было четыре...

ты рецензии, сделав их более сдержанными: «Пьеса написана в жанре советской народно-героической драмы»; «Для этого жанра характерна прежде всего историко-героическая тема — победа революции, завоеванная народом в суровых боях гражданской войны. “Сквозное действие пьесы — торжество революции. “ Эти слова В. И. Немировича-Данченко, сказанные им о пьесе “Любовь Яровая”, применимы, конечно, ко всем драмам этого жанра»; «Этими особенностями темы определяются и все другие черты жанра: противопоставление двух лагерей — революции и контрреволюции, органическое сочетание революционно-романтической героики и острой сатиры (при обрисовке лагеря контрреволюции), раскрытие ведущей роли партии, преодолевающей стихийность и анархизм, изображение разных путей интеллигенции к революции<...>»; «В атмосфере мощного подъема, вызванного призывом В. И. Ленина, начинается успешное контрнаступление наших войск <...>»<sup>100</sup>. Помимо этого Бахтин дал портрет центрального персонажа — командарма Громова. Анализ же Л. Г. Васильевым других образов произведения был оставлен ученым почти без изменений. Его соавтор в свою очередь внес отдельные поправки в текст Бахтина, в частности откорректировав название статьи как «Новая пьеса Г. Меркушкина и ее сценическое воплощение», смягчив категоричность фразы «Драматургия Мордовии небогата и не отличается большим жанровым разнообразием» вставкой «<к сожалению, пока что также> небогата...», добавив уточнение *Коммунистическая* к слову *партия*... (При этом в рукописи видны следы согласования некоторых правок между авторами.) В итоге оба черновика стали «комплектуемыми» частями окончательного варианта рецензии, представленной Л. Г. Васильевым в редакцию газеты и вскоре опубликованной уже с редакционными исправлениями, вроде замены заголовка статьи, где фигурировало имя второго секретаря обкома, на более подходящий (см. Приложения: III). Примечательно, что Л. Г. Васильев, а вслед за ним и редакторы газеты сохранили типичное для Бахтина графическое выделение важных понятий, в данном случае — характеристик Громова: «Это **цельный** характер...», «...его **умное доверие** к людям» (в бахтинской рукописи соответствующие слова подчеркнуты).

Отсюда можно сделать ряд важных выводов, распространяющихся, не исключено, на методы работы Бахтина с его предполагаемыми соавторами — Волошиновым и Медведевым: ученый стремился брать на себя инициативу в проблемно-методологической части исследования, не пренебрегал черновой работой над общей рукописью, толерантно относился к «чужому слову», если оно не противоречило его внутреннему цензору; в то же время готов был идти на известные уступки идеологическому канону своего времени, проявляя при этом добротную стилистическую культуру.

Менее известно еще об одной газетной заметке, подготовленной Л. Г. Ва-

---

<sup>100</sup> Отметим, что Бахтин вполне владел метаязыком советской идеологии и отчасти вынужденно приспособлялся к «текущему моменту». См.: *Васильев Н. Л.* М. М. Бахтин в Саранске: Опыт исследования идеологической мимики в условиях сталинизма // Культурное строительство в Мордовии (1930—1950-е годы): Мат. республиканской научно-практической конф. Саранск, 2001. С. 20—22.

силевым и Бахтиным, но подписанной для большего веса именами последнего как заведующего кафедрой и двух факультетских начальников<sup>101</sup>. (Указанная публикация предшествовала соавторской рецензии и в какой-то мере, видимо, подвинула авторов к дальнейшему сотрудничеству.) Речь в ней шла о защите профессионализма коллеги-женщины, работавшей вместе с Бахтиным и Васильевым на одной кафедре: «Он [Бахтин] во всем шел навстречу, готов был всегда помочь, а если понадобится, то и защитить. Помнится такой случай: на лекцию к одному из наших преподавателей пришли, никого не предупредив, две шустренькие девушки, корреспондентки молодежной газеты, а затем в печати предъявили несправедливые, ничем не обоснованные обвинения. Михаил Михайлович был этим крайне расстроен и возмущен. В ответе на порочащую публикацию, которую готовил в основном он сам, была показана полная несостоятельность и даже безграмотность заключений незадачливых “критиков”. Материал этот опубликовала за подписью группы преподавателей, в том числе и Бахтина, газета “Советская Мордовия”»<sup>102</sup>.

А вот что рассказывает об этом эпизоде административной деятельности Бахтина непосредственный участник тех событий и самое заинтересованное в них лицо — В. Б. Естифеева<sup>103</sup>: «К критике в свой адрес, временами активизировавшейся, М. М. Бахтин относился спокойно. Он отвечал на нее только тогда, когда нельзя было не отвечать. Но в отношении членов кафедры и студентов он не терпел никакой несправедливости <...>. Коснусь в этой связи своей истории. Л. Г. Васильев упомянул о ней мимоходом в своих воспоминаниях “Фальши не терпел”<sup>104</sup>. Зимняя сессия студентов-заочников, январь 1958 года. В перерыве между лекциями ко мне подошли две молодые особы и, не представившись, с ходу заявили: “Ваши студенты не читают положенных по программе текстов. Они пользуются пересказами и чужими конспектами. При этом все получают хорошие и отличные оценки”. Такая бесцеремонность вызвала ответную реакцию. Я сказала довольно резко: “Занимайтесь своими делами. Судить о студенческих знаниях позволяйте мне”. Они ушли. Через несколько дней в единственной тогда республиканской молодежной газете “Молодой ленинец” появилась статья “О человеке-”невидимке” и видимых недостатках”. В ней говорилось о несерьезном отношении студентов к подготовке экзаменов по зарубежной литературе и в негативных тонах характеризовалась моя лекция (как выяснилось позже, они посетили один час двухчасовой обзорной лекции)»; «Михаил Михайлович пожелал узнать, что произошло. Он посоветовал мне успокоиться, сказав, что во всем разберется сам. Позже от Елены Александровны

---

<sup>101</sup> Бахтин М., Гуцин Е., Киселев А. Об одном несерьезном выступлении // Сов. Мордовия. 1958. 12 февр.

<sup>102</sup> Васильев Л. Г. Указ. соч. С. 112. Со слов отца, тактично умолчавшего в цитируемых воспоминаниях о собственном участии в подготовке опровержения, нам известно, что предварительный текст заметки был написан им, после чего передан для редактирования Бахтину; сама же инициатива необходимости публичной «защитительной речи» исходила именно от последнего.

<sup>103</sup> О В. Б. Естифеевой см.: История Мордовии в лицах: Биогр. сб. Саранск, 2001. Кн. 4. С. 92—93.

<sup>104</sup> См.: Васильев Л. Г. Фальши не терпел: М. М. Бахтин в Саранске // Изв. Мордовии. 1994. 2 нояб. (вариант указанной выше публикации. — Н. В.)

(жены Бахтина. — Н. В.), близко к сердцу принимавшей неприятности, происходившие на кафедре, я узнала, что Михаил Михайлович был у секретаря Мордовского обкома партии Г. Я. Меркушкина (позже ректора университета) и беседовал с редактором республиканской газеты П. В. Шавензовым. Получив согласие на опровержение, он, в соавторстве с членом кафедры Л. Г. Васильевым<sup>105</sup>, составил письмо в редакцию; «Письмо было опубликовано с небольшими коррективами редактора — так, слово “глумление” всюду было заменено “зубоскальством”. Оно вышло под заглавием “Об одном несерьезном выступлении”. Под письмом стояли три подписи: М. М. Бахтина, Е. П. Гущина, секретаря партбюро историко-филологического факультета, А. Л. Киселева, декана историко-филологического факультета. В письме подробно рассматривалась заметка в молодежной газете, указывалось на неадекватность поведения корреспондентов»<sup>106</sup>.

О том, за что именно критиковали журналисты «Молодого ленинца» (органа республиканского обкома ВЛКСМ) вузовского преподавателя, в какой эстетической и этической манере была написана их статья, как ответила на нее администрация факультета в печатном органе республиканского обкома КПСС и кто был прав в той непростой ситуации, предоставляем судить самим читателям (см. Приложения: IV, V)<sup>107</sup>.

### 3.

Вопрос о «спорных текстах» остается одним из наиболее актуальных в плане истории советской гуманитарной (психология, литературоведение, лингвистика, философия языка) науки 1920-х гг. Не случайно ему было уделено особое внимание на состоявшейся в 1999 г. в шеффилдском Бахтинском центре (Великобритания) конференции по теме «В отсутствии мастера: неизвестный круг Бахтина»<sup>108</sup>. Ранее высказывалось пожелание считать данную проблему принципиально не решаемой (С. С. Аверинцев). Теперь же большинство исследователей предпочитают говорить о содружестве разноплановых ученых, в котором рождались те или иные идеи, тексты, избегая какой-либо категоричности в этом вопросе, а иногда и с раздражением воспринимая прежние попытки приписать исключительное авторство «спорных текстов» Бахтину. Симптоматичны в данном отношении, например, следующие констатации: «1924 — 1930. Опубликованы три книги (“Фрейдизм”, 1927; “Формальный метод в литературоведении”, 1928; “Марксизм и философия языка”, 1929) и серия статей по философской лингвистике, социальной психологии и литературоведческой методологии под именами

---

<sup>105</sup> По свидетельству В. Б. Естифеевой (28. 10. 03), Бахтин нередко обращался с просьбами такого рода к Л. Г. Васильеву, с которым его связывали дружеские отношения. Вероятно, речь может идти и об их сотрудничестве в плане подготовки отдельных кафедральных, методических и иных документов. Непосредственно от отца нам об этом слышать не приходилось.

<sup>106</sup> *Естифеева В. Б.* Воспоминания о М. М. Бахтине (Второе десятилетие в Саранске). ДКХ. 2000. № 2. С. 129—130.

<sup>107</sup> По поводу «шустрых девушек» заметим, что они, как выяснилось, являлись дипломированными журналистами, окончившими престижные филологические вузы страны и направленными по распределению в столицу Мордовии; позже обе уехали из Саранска и работали в центральных периодических изданиях.

<sup>108</sup> См.: *The Bakhtin Circle: In the Master's Absence* / Ed. by C. Brandist, D. Shepherd, G. Tihanov. Manchester; N. Y: Manchester University Press, 2004.



друзей М. М. Б<ахтина> — В. Н. Волошинова, П. Н. Медведева и И. И. Канаева; М. М. Б<ахтин> участвовал в написании этих работ, степень и форма его участия остаются спорным вопросом»<sup>109</sup>; «Для меня самого первый и в определенном смысле “главный” вопрос уже решен: при отсутствии неотразимого свидетельства об авторстве Бахтина логичнее считать, что спорные тексты написали те самостоятельные, некогда жившие и действовавшие ученые, под чьими фамилиями книги были опубликованы»<sup>110</sup>; «Сегодняшнее состояние изученности вопроса об авторстве так называемых “спорных текстов” не дает убедительного опровержения того, что “Марксизм и философия языка”, “Формальный метод” были написаны именно теми авторами, которые значатся на обложках первых изданий данных книг, т. е. Волошиновым и Медведевым, — с участием, однако, Бахтина, выразившимся в обсуждении некоторых ключевых идей указанных книг и, вероятно, привнесении в них в отдельных случаях соответствующей фразеологии»<sup>111</sup>.

Таким образом, можно констатировать, что за последние 20 лет в «бахтинистике» произошел существенный сдвиг в отношении представлений о «спорных текстах». Если раньше они воспринимались как безоговорочно бахтинские, то теперь это мнение поколеблено. Полемика относительно обсуждаемых книг и статей была необычайно плодотворна для филологии в целом, поскольку стимулировала методы определения авторства, что являлось особенно актуальным в условиях, когда те же вопросы решались применительно и к литературной классике, в частности «Тихому Дону» М. А. Шолохова, наследию поэта-декабриста Г. С. Батенькова, и другим эстетическим феноменам.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### I

Первая страница рукописи Л. Г. Васильева с правкой М. М. Бахтина

### II

Первая страница рукописи М. М. Бахтина с правкой Л. Г. Васильева

### III

#### «На рассвете»

Репертуар Мордовского государственного театра драмы все еще беден пьесами местных авторов. Драматургия Мордовии, к сожалению, пока что также небогата и не отличается большим жанровым разнообразием. Вот почему каждое новое произведение мордовской драматургии, тем более напи-

<sup>109</sup> См.: Хронограф жизни и деятельности М. М. Бахтина: Основные даты / Сост. С. Г. Бочаров, В. И. Лаптун, Т. Г. Юрченко // М. М. Бахтин: Беседы с В. Д. Дувакиным. С. 376.

<sup>110</sup> *Ренфру А.* (Шотландия). Не все вопросы должны остаться открытыми: Крайне субъективные заметки о конференции «В отсутствие мастера: неизвестный круг Бахтина (Шеффилд, 7—9 октября 1999 года)» / Пер. с англ. Н. А. Панькова // ДКХ. 2000. № 2. С. 157.

<sup>111</sup> См.: *Tihanov G.* The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time. Oxford: Clarendon Press, 2000. P. 8 (пер. цитируемого фрагмента наш). См. также: *Brandist C.* The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics. London, 2002. P. 8—9.

санное в новом для нее жанре, вызывает живой интерес общественности.

Новая пьеса Г. Меркушкина «На рассвете» и постановка ее на сцене Мордовского театра драмы безусловно заслуживает самого пристального внимания и тщательного анализа.

Пьеса написана в жанре советской народно-героической драмы. Этот жанр, ровесник самой советской драматургии, имеет определенную, хорошо выработанную и отстоявшуюся традицию.

Для него характерна прежде всего историко-героическая тема — победа революции, завоеванная народом в суровых боях гражданской войны. Судьбы людей — действующих лиц драмы — неотделимы от судьбы революции, вросли в нее. Этими особенностями темы определяются и все другие черты жанра: противопоставление двух лагерей — революции и контрреволюции, органическое сочетание и революционно-романтической героики и острой сатиры (при обрисовке лагеря контрреволюции), раскрытие ведущей роли Коммунистической партии, преодолевающей стихийность и анархизм, изображение разных путей интеллигенции к революции, передача неповторимого исторического колорита, эпохи, образы революционных моряков и т. д.

Все эти черты жанровой традиции мы находим и в пьесе Г. Меркушкина. Снижает ли это оригинальность пьесы? Конечно, нет. Ведь при всей общности каждая из пьес этого жанра отличается яркой индивидуальностью и не похожа на другие. И у пьесы Г. Меркушкина — свое индивидуальное лицо, своя оригинальная трактовка знакомых элементов жанровой традиции.

Прежде всего хочется отметить строго выдержанный исторический и местный колорит драмы. Г. Меркушкин, историк по научной специальности, тщательно выверил историческую обстановку как в целом, так и отдельные ее подробности.

Действие драмы происходит в двадцатых числах апреля 1919 года на одном из участков южной группы восточного фронта. У главных действующих лиц драмы есть, вероятно, свои реальные прототипы. Исторически обоснована и связь действия с мордовским народом. Одна из армий южной группы восточного фронта формировалась в Саранске и Рузаевке, и в ее составе было немало представителей мордовской национальности, а в районе действия этой группы находились мордовские села. Показательна и такая подробность. Образ революционного моряка — характерный элемент жанровой традиции. Но в других пьесах это матрос-балтиец, у Г. Меркушкина же Орлов — черноморец, потому что мобилизованных для флотской службы в районах Мордовии направляли чаще всего именно в черноморский флот. Такие отдельные исторические подробности важны, конечно, не сами по себе, но все они в своей совокупности создают тот своеобразный и верный исторический и местный колорит, которым отличается драма «На рассвете».

Очень удачно выбран автором и самый момент действия драмы — момент кризиса и резкого перелома в военной обстановке на данном участке фронта. Успешное наступление белых создало крайне угрожающее положение. Революция в опасности! С этого начинается драма. В атмосфере мощного подъема, вызванного призывом В. И. Ленина, начинается успешное контрнаступление наших войск, в результате которого резко меняется вся обстановка.

Этот быстрый и резкий перелом от временных поражений к победе, от

ночи ко дню придает напряженный драматизм всему действию и особую значительность, весомость каждому поступку и слову ее действующих лиц. В этом, по нашему мнению, большая драматургическая удача автора.

Пьеса Г. Меркушкина трудна для сценического воплощения. Автор не упрощает сложной исторической обстановки 19-го года, не обедняет человеческого разнообразия участников героических событий. Потому в пьесе 28 действующих лиц (из них, в соответствии с жанровой традицией, около половины безыменных), много сложных и трудных для постановки массовых сцен. Творческий коллектив театра и режиссер-постановщик В. В. Пятков проделали большую, плодотворную работу и сумели создать интересный, волнующий спектакль.

В центре действия драмы стоит командующий одной из армий восточного фронта Громов. Это — тип культурного, образованного командира Красной Армии. Позади у него большой стаж подпольной революционной работы, годы эмиграции, он встречался с В. И. Лениным в Петербурге, Женеве, Лондоне. Свою судьбу он не отделяет от судьбы революции, для которой трудился всю жизнь. Он полон непоколебимой уверенности в правоте своего дела и в неизбежности победы революции и потому всегда спокоен, тверд и выдержан. Это **цельный** характер; но в то же время в нем нет ничего жесткого, «твердокаменного». Он глубоко человечен, чуток и даже нежен. Теплую лирическую струю вносит в его образ тема поисков потерянного сына. Важная черта Громова — его последовательная борьба за людей (за Виталия, за Веру), его **умное доверие** к людям. Громов осуществляет призыв партии бороться за человеческие кадры, за привлечение на сторону Советской власти лучших представителей интеллигенции.

Этот центральный образ пьесы создан заслуженным артистом МАССР А. Новопавловским. Он ведет роль в строгих, сдержанных тонах, без внешних эффектов, без командирских замашек и поз. Роль Громова — одна из наиболее удачных ролей артиста А. Новопавловского.

Интересен и образ революционного матроса, боевого разведчика Орлова. В нем есть что-то от знаменитого треневского Шванди. Всех их роднит железная стойкость и бесстрашие, сочетающиеся с незатухающим оптимизмом, веселым юмором. Образ Орлова — вполне самостоятельный, наделенный автором многими своими, неповторимыми чертами.

Народный артист МАССР С. Колганов тонко, с достаточным чувством меры доносит до зрителя обаятельный облик своего героя. С. Колганов в роли Орлова ведет себя непринужденно, просто, играет с увлечением, с душой. Может быть, особенно удается ему сцена, когда разведчик, выполняя приказание командования, отправляется на взрыв моста. Операция предстояла очень опасная, и мало было надежды, что удастся вернуться обратно. Орлов невольно вспоминает родную Рузаевку, своих товарищей-деповцев, жену, сына. Доведется ли встретиться с ними? И как хочется жить! Но интересы революции, воинский долг для Орлова — дороже всего. И он пошел, пошел без колебания, без страха. Но у него есть одна просьба. Он передает Фирсову свою бескозырку: «Если со мной что случится, доставьте сыну... Пусть помнит мальчьи отца...».

Значительное место отведено в драме учительнице Станковой. Образ этот правдив и глубоко типичен: в нем воплощены прекрасные черты русской

женщины, в которой любовь к детям сочетается с верностью гражданскому долгу. Станкова ни в чем не идет на сделку со своей совестью. Она готова проклясть родного сына, если его руки будут запятнаны кровью защитников Советской власти.

Символически звучат слова, с которыми в финале пьесы Станкова обращается к воинам славной Красной Армии: «Дети мои! — вдохновенно говорит она. — Гоните прочь всю нечисть с нашей Родины. На славные дела благословляю вас, дети мои!».

Заслуженная артистка МАССР Е. Террочиано, исполняющая роль Станковой, смогла создать обаятельный, запоминающийся образ. Особенно хорошо передает она душевность этой простой русской женщины, всю свою сознательную жизнь посвятившей благородному делу просвещения мордвы.

Симпатии зрителей вызывает и дочь Станковой Галия. Привлекает она своей собранностью, бесстрашием. Мы видим ее смелой разведчицей, которая в штабе белых собирает и передает ценные военные сведения, а потом — комиссаром полка, взбудораженного анархистски настроенными элементами.

Артистка А. Олейник в роли Галии с большим темпераментом, ярко и убедительно проводит все сцены в белогвардейском штабе. Но в последующих сценах (особенно в мятежном полку) образ Галии как-то тускнеет, становится несколько вялым и не вполне убедительным. Возможно, что некоторую долю вины в этом несет и автор пьесы. Нам кажется, что следовало бы внести в поведение Галии в последних сценах больше страстности и динамичности.

Некоторые сомнения вызывает также роль брата Галии — Виталия (артист В. Федоров). Согласно авторскому замыслу, Виталий — личность сложная. Он — горячий патриот, но представления его о Родине, патриотическом долге не сразу находят правильное выражение. В первое время юноша оказывается в лагере белых. Ему кажется, что именно здесь он служит своей России. Но постепенно Виталий, который по своему происхождению и воспитанию был близок к народу, убеждается в ошибочности своих представлений и переходит на сторону Советской власти.

Хорошо задуманный и типический образ, как нам кажется, не получил достаточно убедительного сценического воплощения. В первой сцене Виталий проявляет безволие и растерянность. Зритель не чувствует, что в его душе уже созревает самостоятельное решение покинуть антинародный лагерь Колчака.

Важное место в драме занимает тема дружбы русского и мордовского народов. С большим уважением и признательностью относится мордовское население к своим русским братьям, борющимся за достижение общей благой цели — утверждение Советской власти. Мордовские крестьяне оказывают поддержку попавшему в распоряжение белых разведчику Орлову, смело встают на защиту учительницы Станковой.

С особой любовью выписан образ старой мордовской женщины Анны. Он очень правдив и рельефен. Анна многое испытала на своем веку, много перенесла от господ-эксплуататоров. Ненависть к угнетателям и жажда свободы привели ее в лагерь активных борцов за Советскую власть. Анна соединяет в себе многие лучшие черты мордовского национального характера — высокое чувство собственного достоинства, уважение к справедливости, непре-

клонное стремление к поставленной цели, бесстрашие, душевную мягкость.

Обаяние Анны, все богатство ее натуры успешно воспроизводит заслуженная артистка МАСССР А. Аржадеева. Ее Анна по-настоящему волнует зрителя.

Одно из главных действующих лиц драмы — мордвин Толлов, заместитель начальника разведывательного отдела армии. Нарисован он также с большой симпатией. Это уравновешенный и бесстрашный человек, решительно идущий на любую рискованную операцию. Артист А. Булычев сумел творчески подойти к этой роли, создал сильный и оригинальный образ.

Заслуженная артистка МАСССР Е. Миронова доходчиво передала сложную душевную эволюцию Веры. Знаменитая пианистка, когда-то окруженная толпой поклонников из высшего офицерства, она только в лагере красных впервые увидела настоящих людей и настоящую жизнь и навсегда связала свою судьбу с судьбой революции.

Сатирически изображены в драме враги. Перед зрителем проходят колоритные фигуры генерала Санжина (засл. арт. МАСССР М. Богданов) с его заученным набором фальшивых фраз, похотливого и трусливого шкурника полковника Милославского (арт. Б. Авербух), колчаковского разведчика Языкова (арт. Н. Иванов), троцкиста Брона (арт. Г. И. Ситкин).

Один из недостатков постановки — не вполне удовлетворяющее музыкальное оформление. Следовало бы использовать музыку Д. Шостаковича и подобрать вариации на мотивы известных военно-революционных песен эпохи гражданской войны, а для соответствующих сцен дать что-нибудь из мордовской музыки. Это усилило бы исторический и местный колорит спектакля.

В целом, по нашему мнению, пьеса Г. Меркушкина безусловно является шагом вперед в развитии мордовской драматургии, а ее сценическое воплощение — отрядным событием в театральной жизни нашей республики.

М. БАХТИН,

кандидат филологических наук.

Л. ВАСИЛЬЕВ,

кандидат филологических наук.

#### IV.

#### О «Человеке-невидимке» и видимых недостатках

Вы, вероятно, согласитесь, что новаторство в подготовке к экзаменам, особенно к экзаменам по литературе — вещь довольно-таки интересная. Но при университете нет БРИЗа. Поэтому рационализаторским предложением студентов III курса историко-филологического факультета пришлось заняться нам.

Обстановка в аудитории, где собрались студенты группы «а», пугала своей многозначительной таинственностью. На доске столбиками, как на уроке арифметики, написано: «фин, Тит, — Ген», «Дж, Смайлс», «Мэрри». У доски с мелом в руках стоит студент М. Ковнин. Ему выпал жребий — рассказать

товарищам содержание романа Г. Фаста «Последняя граница».

— Действующими лицами романа являются: Тупой нож, Маленький волк и...

— Стой, стой! Кто они? Люди или звери?

Ковнин терпеливо поясняет, что все они — люди. Только одни — индейцы, а другие — американцы.

В конце концов студенты записали все злоключения племени шайенов и, не разогнув уставших спин, потребовали:

— Следующий!

На доске появляется новое имя: Анри Барбюс.

— Давай основные сцены. Содержание мы в лекциях прочтем...

Следующим был Драйзер. Студентка, «специализировавшаяся» по Драйзеру, начала пересказ романа «Титан». Опять замелькали имена, события, сцены. Некоторые похождения Фрэнка Каупервуда пришлось повторить, ибо через десять минут слушатели наконец запутались в его любовных интригах.

В перерыве, пошатываясь от головокружения, мы вышли в коридор.

— Что здесь происходит? Кроссворд. Литературная викторина? — обращаемся к круглолицей девушке с темными косами.

— Что вы! — изумляется она. — Какая уж тут викторина: полмесяца до экзаменов по зарубежной осталось. А список — вот он... И имена все такие — язык сломаешь.

— Скажи спасибо комсомольскому собранию. Хорошо, что постановили пересказывать друг другу содержание произведения, — вмешивается в разговор студент в лыжном костюме. — А то бы ты запела вместе с этим... как его Гек-кль-бери Финном и Фрэнком Каупер-вудом. И что бы ты знала о «Человеке-невидимке», если бы не я?

— Брось хвастаться, Кудашкин, у Уэльса всего один главный герой — и тот невидимый. Вон Начаркин «Деньги» Золя сумел до всех довести... и то ничего.

— Не «Деньги», а «Добычу».

— Какая «Добыча»?

Я же прекрасно помню, что там Ругон — Маккар фигурирует.

— Не Ругон — Маккар... Это же Саккар символизирует разложение буржуазного мира.

Рука девушки со списком беспомощно опускается, взгляд становится растерянным.

— Но ведь не каждое произведение можно кратко пересказать, — робко замечаем мы, — «Пера Гюнта», например...

— А что это такое?

— Это пьеса Ибсена.

— Такого в списке обязательной литературы нет.

— У нас только «Кукольный дом», а там все ясно.

— А какие же выводы делаете вы из пересказанного?

— Выводы? Зачем? Нам содержание надо знать, а выводы есть в лекциях Валентины Борисовны.

Возбужденное любопытство гонит нас на «лекции с выводами».

Но мы, кажется, ошибаемся аудиторией: лекция была похожа скорее на нечто вроде диктанта.

Приличие обязывает вздохнуть, сделать умный вид и попытаться слушать. Однако своеобразие лекции-диктанта заставило быть более внимательными. В тексте лекции повторялось, по крайней мере, два предложения: «Произведение писателя Анны Зегерс «Мертвые остаются молодыми» изображает Германию фашистского режима». «Образ Мартина» символизирует собой наличие подполья в фашистской Германии».

Затем эти фразы повторялись при соответственном изменении названия произведения, имени писателя и главного героя.

В течение академического часа В. Б. Естифеева «проанализировала» творчество Зегерс, Бределя, Бехера.

«Лекция» заканчивалась выводом-головомлкой: «Вот краткие сведения о современных немецких писателях, произведения которых заслуживают внимания потому, что они «истории своих героев раскрывали на истории исторических событий». Это был диктант-задача, диктант-игра, диктант-цирковой фокус, который преподносился студентам, как лекция по зарубежной литературе!

Мы просмотрели записи этих лекций у некоторых студентов и убедились, что в такое же прокрустово ложе были уложены и другие писатели.

Через час нам уже казалось, что нет в мире сейчас страстной борьбы вокруг реалистического метода, что не может быть никакого эстетического удовольствия от чтения взволнованного «Слова перед казнью», от остроумия бравого Швейка, рифмованной прозы Ромэна Роллана, печальной истории Кренкбиля: есть только биографии, символы, сюжеты, разоблачения...

Теперь мы уже не удивлялись, что имена Мопассана, Олдриджа, Лаффита, Франса звучали для студентов третьего курса историко-филологического факультета одинаково: все они были иностранцы и все в меру своих способностей разоблачали буржуазный мир.

Ради справедливости нужно сказать, что ученики пошли дальше своего учителя. Если В. Б. Естифеева сумела найти удобную схему для всех произведений, которые она читала (да простит она нас за это дерзкое предположение), то ее подопечные смогли вывести формулы и разработать схемы лишь на основе товарищеского пересказа сюжетов произведений.

А. Крепкова, Г. Суханова.

## V

### **ОБ ОДНОМ НЕСЕРЬЕЗНОМ ВЫСТУПЛЕНИИ:**

#### **Письмо в редакцию**

26 января этого года газета «Молодой ленинец» поместила корреспонденцию А. Крепковой и Г. Сухановой «О «Человеке-невидимке» и видимых недостатках». В ней делается попытка вскрыть некоторые слабые стороны в учебно-воспитательной работе на историко-филологическом факультете

Мордовского государственного университета. Такое стремление, безусловно, следует приветствовать. Однако в данном случае выступление получилось, на наш взгляд, крайне несерьезным.

В первую очередь, корреспонденция написана в недоброжелательном тоне, не свойственном нашей печати.

Авторы допустили недобросовестность и нарушение журналистской этики при использовании фактов в своей корреспонденции.

Студенты представлены в ней людьми недалекими, малокультурными. Они якобы не читают текстов художественных произведений зарубежной литературы и пользуются только пересказами. Конечно, студенты бывают разные, но зачем же частное выдавать за общее!

На комсомольском собрании третьего курса мордовского отделения, действительно, ставился вопрос о том, чтобы в период подготовки к экзаменам рассказывать друг другу о произведениях зарубежной литературы конца XIX века. Но речь шла о докладах по творчеству того или иного писателя, а не о простом пересказе произведения.

Авторы корреспонденции не попытались разобраться в существе вопроса, а ограничились только осмеянием студентов, допустив при этом недостойное зубоскальство, например, над затруднениями студентов в произношении и запоминании трудных для них иностранных имен. Подобное зубоскальство не может оказать никакой помощи студентам, а может их только оскорбить.

В совершенно недопустимом тоне говорят авторы о преподавателе университета В. Б. Естифеевой, человеке, пользующемся уважением студентов и преподавателей факультета. Здесь нет ни грана серьезной, ответственной критики. Все основывается на передергивании, искажениях. Авторы корреспонденции посетили только один лекционный час (т. е. половину лекции) В. Б. Естифеевой, притом последний час всего курса, когда обычно дается обзор, итог пройденному.

Ясно, что при таком условии нельзя судить о работе преподавателя при самом добросовестном и компетентном подходе к делу. Но ни добросовестности, ни компетентности А. Крепкова и Г. Суханова не проявили. Они неверно назвали даже тему лекции, привели в кавычках, приписав В. Б. Естифеевой, свои собственные фразы, обличающие их стилистическую беспомощность и нежелание разобраться в лекции.

Проверкой установлено, что авторы корреспонденции беззастенчиво искажали лекцию. Они, впрочем, и сами признаются, что были невнимательны на лекции, старались «сделать умный вид (!) и попытаться слушать».

Кстати, тот лекционный час, который они посетили, был посвящен немецкой литературе (Зегерс, Бредель, Бехер), а о Фучике, Гашеке, Роллане и Франсе ни одним словом не упоминалось. Зачем понадобилось такое передергивание?

В заключение следует отметить и нетактичность поведения А. Крепковой и Г. Сухановой. Они прокрались «невидимками» в университетскую аудиторию в верхней одежде, не представились преподавателю (этого требовала элементарная вежливость), и через час удалились, не побеседовав ни с кем. Ничего не знали об этом посещении ни деканат, ни партийная и комсомольская организация факультета.



Недостатков в лекциях преподавателей и в знаниях студентов на историко-филологическом факультете, конечно, еще много. В преодолении их полезную роль может и должна сыграть и газета «Молодой ленинец». Только говорить о недостатках надо по-деловому. Нельзя здоровую критику подменять зубоскальством.

Редакция газеты «Молодой ленинец», поместив корреспонденцию А. Крепковой и Г. Сухановой «О «Человеке-невидимке» и видимых недостатках», на наш взгляд, допустила серьезную ошибку. Мы надеемся, что впредь газета будет объективно, со знанием дела, с партийных позиций освещать учебно-воспитательную работу в университете и этим окажет нам серьезную помощь».

М. Бахтин,  
кандидат филологических наук,  
Е. Гуцин,  
секретарь партбюро  
историко-филологического факультета,  
А. Киселев,  
декан историко-филологического факультета



## Мениппейное начало в поэтике романа Л. Леонова «Пирамида»

В. В. ЗДОЛЬНИКОВ

Сам автор «Пирамиды» жанрово идентифицировал последнее своё произведение как «роман-наваждение». Слово «наваждение», по Далю, многозначное: от «искушения» и «обмана чувств» до «призрака» и «мороки». Подобным обозначением жанровой разновидности романа Леонов обрёл себя, в силу «исторической памяти жанра», на следование поэтике мениппеи, ибо «во всей мировой литературе мы не найдём более свободного по вымыслу и фантастике жанра<sup>1</sup>. Чем и объясняется, очевидно, не характерные для прежних романов писателя свобода сюжетного вымысла, широта стиливого диапазона — от философского универсализма до грубого натурализма. Среди, по авторской оценке, «неправдоподобных событий настоящего повествования» три особенно выделяются безудержной игровой фантазией и «ме-

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 131

зальянсами всякого рода... разного рода контрастными сочетаниями верха и низа, увенчания и развенчания»<sup>2</sup>. Их организующим центром и участниками оказываются персонажи, находящиеся на разных ступенях социальной иерархии и интеллектуального развития, исполняющие в этих событиях роли либо прямо противоположные их официальному статусу, либо, на первый взгляд, недоступные их умственным горизонтам.

В XXI главе первой части романа читатель впервые знакомится с колоритным персонажем — фининспектором Гавриловым, «полуверующим» советским чиновником. Он застрял непростительно, как ему кажется, на нижней ступеньке табели о рангах, и сейчас ему необходимо продемонстрировать перед начальством служебное рвение. Благо, есть подходящий повод: объявлен «месячник всеобщего похода» против уклонений от уплаты налогов — вполне реалистическая исходная ситуация, банально бытовая даже.

С помощью своей небесталанной дочери Гаврилов разыгрывает спектакль-провокацию против семейства священника Матвея Лоскутова. На какие-то средства живущее, но налогов не платящее. Сапожничество о. Матвея, рукоделие его супруги и «фото-радио-паяльно-часовое производство» младшего сына Егора — занятия спорадические, не дают того оборота, чтобы налог исчислять за предпринимательскую деятельность. Да и как учесть просьбы соседей и знакомых связать кофту, отремонтировать обувь или радиотарелку? И созрел у инспектора умно-подленький сценарий игры с целью уличить о. Матвея в незаконной деятельности — проведении богослужебного обряда вне церковного помещения, что запрещалось властями. А затем уж по совокупности да ещё с идеологическим подтекстом исчислить сумму налога.

Когда цель и последствия этого спектакля раскрылись и священник осознал постигшую его семью катастрофу, «полуверующего» Гаврилова охватило искушение «чутьочку обелиться в глазах разоряемого семейства». Начинается второй акт затейной игры, наверняка не предусматриваемый первоначальным сценарием, спонтанный. Это диалог-исповедь «мелкого винтика» в облегчение собственной совести. Где предполагаются, но не воспроизводятся реплики слушателя — о. Матвея, стимулирующие дальнейшие откровения и красноречие фининспектора.

Как и всем страждущим в этом мире, Гаврилову надоела «лирическая бормотня на евангельских гуслях о братстве всех людей». Новая власть открыла возможность здесь и сейчас получить сполна причитающуюся ему долю счастья. Но и она раздаёт блага в зависимости от пользы, приносимой винтиком обществу: «От каждого по способностям, каждому по труду». А вот со способностями у Гаврилова плохо. Творец оделил его «благами дарований», и при вполне благоприятной социальной анкете он, спустя и двадцать лет после установления царства трудовой справедливости, пребывает в прозябании. Так что без помощи локтей из толпы не вырвешься: «и пока покровительство закона на моей стороне, я вправе проверить грешные делишки в укор тому, кому обязан своим ничтожеством»<sup>3</sup>. Он, заметим, в претензии

---

<sup>2</sup> Там же. С. 135—137

<sup>3</sup> Леонов Л. Пирамида. В 2-х томах. М.: «Голос», 1994. т. 1. С. 307

не к новой власти — он Творцу их предъявляет. И здесь поднимается до патетических высот: «В вашем присутствии вопрошаю у небес — является ли Гаврилов действительно венцом творения или... Но, как видите, нет мне ответа...». «Блаженны нищие духом, будет их царство на небе». Гаврилову не нужно царство на небесах, он хочет его на земле, но в этом мире за нищету духа и платят соответственно.

Далее в диалоге фининспектор переходит от утилитарно-житейской мудрости на философский регистр. И тогда слышится в его вещаниях не суесловие себе в оправдание, а провидческая мудрость и умная тревога. «Не наша с вами вина, что во все эпохи двери истины и счастья отпирались разными ключами, не так ли? ... Нынче в мире творится всемирный экзамен вселенской мечты о золотом веке, и коли осраимся, провалимся, то что останется ему, райскими видениями отравленному, от мечты раздетому человеку?»<sup>4</sup>.

До таких обобщений поднимается так называемый простой человек, заботясь о своих житейских интересах, борясь за своё место под солнцем. И читателю открывается та истина, что «недостаток» рядового труженика не в скудости мысли вкупе с неумением облечь их в слова. А в отсутствии возможности их высказать — «диалогической ситуации», по определению М. Бахтина, и в иной коннотации, следственно, звучит тогда слово «винтик».

Здесь характерная для мениппеи область серьёзно-смехового предстаёт перед читателем в двух своих ипостасях. Комическая — через сочетание философского диалога с откровенно авантюрным сюжетом, т. е. с помощью сугубо формального приёма, а серьёзная упрятана в подтекст, реализована на содержательном уровне.

Во второй части романа обращает на себя внимание «сгущённой формой карнавализации» (М. Бахтин) восьмая глава, повествующая о «закрытом мероприятии» — психофизическом исследовании артиста цирка Бамба. Предшествующая этому событию ситуация — не из заурядных. Цирк, где выступает иллюзионист Бамба (командированный Небом на Землю ангел Дымков), получил приглашение совершить гастрольное турне по Европе. Верхи очень заинтересованы в представившейся возможности пропаганды за рубежом нового советского искусства. Но кое-кого из «штатных мыслителей» смущает обеспечивающий цирку популярность и полные сборы номер иллюзиониста, смущает своей идеологической чертовщиной: он трудно объясним с точки зрения «господствующей идеологии».

Для стареющего циркача Дюрсо это приглашение — «последний шанс, в обход социальных рогаток, сквозь стену здравого смысла, прорваться к заветной вершине тогдашнего бытия»<sup>5</sup>. Его интерес сродни интересу инспектора Гаврилова — вполне житейский. Но, в отличие от последнего, совпадает с политической заинтересованностью властей. Они-то и организовали это обследование с единственной целью: услышать от автора игрового аттракциона Дюрсо вполне материалистическое объяснение тех чудес и фокусов, что проделывает на арене артист Бамба. И дали соответствующие рекомендации-указания председателю комиссии: не копать в проблемах

---

<sup>50</sup>Там же. т. 2. С. 19

парапсихологии, не обострять обстановку, идти на всяческие уступки автору и исполнителю иллюзиона. Так что входящим в состав комиссии медицинским светилам из Института мозга отведена роль высоконаучного антуража в обследовании, выводы которого уже заказаны. И серьёзное научное собрание под пером Леонова реализуется как мениппея второго типа, когда «философия «последних вопросов» сочетается с профанацией»<sup>6</sup>.

Дюрсо перед началом медицинского священнодействия был осведомлён или догадывался о желательном для верхов заключении. В цирке он выступления артиста предварял своими лекциями. В жанре цветистой мнимонаучной буффонады он обеспечивал «более равновесное обрамление для слишком уж нахальной, по тому времени, иррациональности», нёс «заведомо беспардонную брехню» в маске «неподкупного глубокомыслия»<sup>7</sup>. Понимая, что его балаганно-фарсовые приёмы материалистического объяснения «чуда» в этой аудитории не сработают, он пошёл ва-банк. В развернувшемся обсуждении перехватил инициативу у председателя и учёных мужей, придав ему откровенно шутовской характер.

Получив слово, старый циркач не преминул намекнуть председателю на его некомпетентность в обсуждаемом вопросе, призвать его, в то же время, к честности, что совершенно невозможно для человека несведущего, и, под конец, упрекнул в отсутствии гражданских чувств. «Безошибочное чутьё подсказывает мне, что вы тоже немножко врач... Вот и скажите мне, положите руку на сердце, как терапевт... Хотя вам как гражданину безразлично, что из того будет госбюджету, то мне не подходит такая аморальная платформа... Я лояльный гражданин, и раз надо поддержать престиж идеи, что чудес не бывает, то пожалуйста... Я не вижу, зачем честно не намекнуть, чего вам надо в окончательном разрезе»<sup>8</sup>.

Так старый балаганщик заблаговременно дезавуировал назначенного и предварительно проинструктированного председателя. После демонстрации Дымковым части иллюзиона, начал он свой монолог-объяснение для учёных членов комиссии как-то панибратски-заговорщицки: «Я далеко не Аристотель в науке, но приоткрою кое-что между нами чтобы всем было хорошо...». А затем в откровенно фарсовом духе начал сообщать аудитории сведения на уровне газетной информации об опытах над живыми организмами в электромагнитном поле. И подытожил «материалистическое объяснение» психического феномена своего коллеги по иллюзиону: «В лице артиста Бамба мы имеем тот случай как под влиянием центральной нервной системы делается магнитное поле». Чем поверг в протрацию весь учёный синклит, который «выглядел плачевно, как из-под автобуса»<sup>9</sup>.

И фамильярно-сниходительное приглашение учёных к дискуссии («давайте, выкладывайте из себя что у вас там имеется», и его балаганный юмор («у меня подозрение, что вы хотите разорить меня на пирамидоне»), и его якобы аргументация («я намекну вкратце, чтобы не перехватила заграница»), и какая-то подворотняя лексика («договоримся сразу не трепаться на

<sup>6</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 томах. М., Русские словари. т. 4(1) . С. 734.

<sup>7</sup> Леонов Л. Пирамида. т. 2. С. 18.

<sup>8</sup> Там же С. 11—12.

<sup>9</sup> Там же. С. 20.

стороне»), и неряшливый синтаксис — всё зывало к протесту, к возражению зарвавшемуся циркачу. Казалось, что теперь ему предстоит поединок с «протестующим голосом здравого смысла». Но высокая комиссия молча наблюдала разыгрываемый фарс. Почему? Вопрос, продиктованный элементарным здравым смыслом, для читателя этой бесподобно комической главы возникнет несомненно. Своих оппонентов Дюрсо лишил возможности что-либо возражать: с самого начала так называемой «учёной дискуссии» он поставил себя «под защиту священного имени», сославшись на обязательные и общеизвестные цитаты из труда «любимого мыслителя всех времён и народов». И читателю будет уже не до смеха: благодаря мениппейной организации и карнавалному стилю сцена эта становится амбивалентной не только в смысле бахтинских «увенчаний-развенчаний», «верха и низа», или «злободневной публицистичности». Здесь в тексте столько аллюзий на конкретные реалии времени, открывающих такое множество смыслов, что она, без традиционных в подобных случаях разоблачительных инвектив, раскрывает истинный, во всей своей безысходности, глубокий трагизм эпохи единомыслия. И это ещё не вся, не полная правда о времени том. Несогласные были, и в этой сцене таковой представлен в образе генерала из Военно-медицинской академии, специалиста по паразитологии, пришедшего на заседание из сугубо научного любопытства: услышать, что нового в смежных областях медицины. Возмутившись подобным шарлатанством и шантажом, он, тем не менее, не пожелал вступать в дискуссию. Не из страха — из-за брезгливости: нет уж, увольте от общения с этим паразитом от идеологии. Не способствовало ли подобное интеллигентное благородство процветанию людей подобного типа? Ещё один из разряда «последних» вопрос неизбежно встаёт в этой сцене для современного читателя...

В отличие от первых двух ситуаций третьего предельно карнавализованного события-диалога является авантюрно-бытовой. И в ней диалогически «раскрываются» два представителя тогдашней советской творческой элиты или, вернее, мнящей себя таковой.

Кинорежиссёр Евгений Оттонович Сорокин, признанный мэтр соцреализма в кинематографе, заболел идеей нового «потенциального шедевра» — фильма под условным пока названием «Меланхолия». В отличие от созданных им прежде «шлягеров о животноводстве» новый работал «одновременно на оба фронта неопределённостью своей — кого призвана олицетворять загадочная героиня. Если для внутреннего употребления она сойдёт за истерзанную империализмом совесть мира, то на Западе она стала бы значиться как ... заблудившаяся мысль человеческая»<sup>10</sup>.

На роль загадочной героини предполагалась внучка известного до революции киевского банкира, ныне ведущая околобогемную жизнь Юлия Бамбалски. А сделать из неё кинозвезду должен был сын киевской прачки, обстирывавшей семейство банкира, ныне преуспевающий кинорежиссёр Сорокин. Впервые они встретились в особняке банкира на Крещатике при очень щекотливых обстоятельствах. Пятилетняя девочка «застукала» отрока с Подола за неблагоприятным поступком: любитель сладкого, он своровал

---

<sup>10</sup> Там же. С. 423

в столовой богача пирожное, что не укрылось от любопытных чёрных глаз наследницы капиталов деда. Но будущее распорядилось по-своему: кто был последним — стал первым.

При новой власти у каждого есть своя «родовая травма», подавленные, загнанные в подсознание фобии и желания. Вознёвшийся на вершины успеха и славы Сорокин тайно страдает из-за своего плебейского происхождения и непреходящего «чувства вины» за украденное когда-то пирожное, Юлия — от сознания того, что рождённая повелевать, она сейчас вынуждена заискивать перед плебеем, иначе говоря — от комплекса сословного высокомерия. Их встречи и высокоинтеллектуальные беседы об искусстве густо подкрашены подобного рода психологизмом а la З. Фрейд и К. Юнг, что придаёт им не просто комический, но фарсовый оттенок.

Юлию к славе актрисы торопят годы; следы увядания всё заметнее, скоро самый изощрённый гримёр не в силах будет представить на экране «юное дарование». Сорокин не спешит делать новую кинозвезду по причине отсутствия у Юлии таланта. Препятствие это, впрочем, преодолевалось просто — с помощью «достоинств сценария и сугубо режиссёрских ухищрений». Главное же было в привычке режиссёра «выводить в люди» начинающих актрис через свою постель. Последнее в случае с Юлией было посложнее: наследственная гордость аристократки не позволяла ей так покупать будущую славу, а давний эпизод с украденным пирожным давал, ей казалось, какие-то надежды на отступление от заведенного порядка.

Нетерпеливая Юлия решила подстраховаться и реализовать мечту о своей богоизбранности без уязвления не то что сословной спеси, но даже и чисто женской стыдливости. Следуя одному из библейских преданий, она решила зачать от ангела Дымкова будущего гиганта искусства и тем прославиться. Но посланец небес пренебрёг физической близостью с нею, глубоко уязвив её династическую гордыню. И Юлия теперь намерена мстить своему обидчику на том же ложе. Благо, режиссёр объявился на её горизонте с замыслом нового эпохального шедевра и с приглашением, пусть чуть и запоздалым, к столь желанной карьере киноактрисы. А Сорокину нужно было ещё интеллектуально подавить ироничную и высокомерную Юлию, прежде чем вульгарно уложить гордочку на ложе, коим пренебрёг ангел.

Таковы истинные мотивационные подтексты их последней высокоинтеллектуальной перепалки в романе, которая, по реплике Юлии, «напоминала мартовские вопли на крыше»<sup>11</sup>. Изначально цели «оппонентов» — не секрет для обоих, тем сильнее ощущение карнавализованности, где смешалось высокое и низкое, где всё амбивалентно — от предмета обсуждения до слов и жестов. Среди рассуждений о шедеврах искусства Средневековья и Возрождения, сплетен о жизни так называемой богемы, ёрничанья, пошловатых хохмочек, взаимного подкалывания — во всей этой игровой стихии нечаянно, спонтанно возникает тема «последних вопросов» искусства.

Это третий тип мениппеи, где вроде бы бытовое событие диалога разворачивается в некоем фантастическом музее-собрании шедевров мирового искусства (точнее, их копий), созданном для Юлии ангелом Дымковым в силу

---

<sup>10</sup> Там же. С. 423

его способности творить чудеса. Здесь идеальные условия для абсолютной откровенности, когда обсуждение «последних вопросов» искусства и творчества поражает своим цинизмом. И участники этой диалогической ситуации иные, нежели в первых двух. Если Гаврилов и Дюрсо являют собою тип героя, чья «действительность не совпадает с его возможностями», то Сорокин олицетворяет иной тип, он «не совпадает с самим собою»<sup>12</sup>.

Большинство из друзей «постоянной свиты» Юлии «занимало опорные места в искусствах и, через отчаяние собственной бесплодности постигнув все творческие тайности, жило лишь повседневным доказательством своей социальной незаменимости, то есть непрерывной эманацией беспощадного и разрушительного ума»<sup>13</sup>. Это ведь о тех трёх тысячах членов Массолита, «награждённых небом при рождении литературным талантом», по ироническому наблюдению М. Булгакова, о литературной жизни, культурной ситуации вообще в советской России двадцатых-тридцатых годов<sup>14</sup>. Когда стараниями «беспощадного и разрушительного ума» родился на свет лозунг «Искусство в массы!». По поводу которого режиссёр Сорокин «иронически вынул»: «Раз мы идём ко всемирному изобию, то почему высочайшие достижения человеческого духа должны радовать лишь столичных жителей... Надо, чтобы трудящимся вообще не приходилось тратить рабочее время на паломничество в иногородние музеи к сокровищам культуры, которые призваны ежедневно оказывать на них воспитательное действие»<sup>15</sup>.

Не веря, иронизируя над лозунгом, он всё же предлагает массово тиражировать шедевры, чтобы они «стали в цене кухонного стола, а со временем и общедоступнее капусты». Так опошляется, дезавуируется в общем-то благородная идея культурной революции. И одновременно возникает на другом смысловом уровне «вечная» философская проблема «цель и средства её достижения». История духовного, культурного развития человечества не однажды подтверждала горькую констатацию античного философа: «Я посеял зубы дракона, а урожай дал мне блох». В этом диалоге — интеллектуальной прелюдии к завоеванию (для Сорокина) и к сдаче (для Юлии), в этой откровенно карнавализованной атмосфере не однажды заявят о себе «вечные проблемы» искусства и творчества.

Что графоман — перманентный попутчик таланта в литературе, известно давно. И средство избавления от него предложено ещё Горацием, советовавшем в «Послании к Пизонам» держать написанное в столе девять лет и лишь потом публиковать. Эрудит Сорокин остроумно объясняет живучесть подобного явления. «Просветители прошлого, завлекая людей в светлое будущее, хорошо доказали им, что универсальное раскрепощение откроет доступ ко всем отраслям высшей нервной деятельности, из которых игры с музами — наименее приятные». Вследствие чего «у проходной будки на Парнас образовалась постоянно действующая пробка из охотников попытать удачи». Здесь заканчивается серьёзная часть его монолога. Далее следует ироничная констатация решения этой проблемы в советской России тридца-

<sup>12</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 томах. М., Русские словари. Т. 4(1). С. 744.

<sup>13</sup> Леонов Л. Пирамида. С. 439

<sup>14</sup> Полонский Вячеслав. Моя борьба на литературном фронте. Дневник // Новый мир. 2008. № 5—7.

<sup>15</sup> Леонов Л. Пирамида. С. 447.

тых годов, когда объявлен был якобы горьковский призыв в литературу. Породивший «спонтанное размножение художества» под тем предлогом, что «не боги горшки обжигают». А критерием отбора, пропуском на помянутую гору служит «профсоюзный билет в сочетании с идейностью во взоре, также незапятнанное метрическое свидетельство»<sup>16</sup>. Такова утрированная чуть-чуть, но точная примета литературной жизни 20—30 годов в СССР (см. 4).

А вот как представлена в этом карнавальном диалоге сугубо теоретическая проблема критериев правды в искусстве, ставшая вечным поводом для эстетических споров: «В отличие от лжи правда любит рядиться в безвкусные лоскутья банальности, чем в особенности и опасна... Подлинное искусство всегда выглядит до такой степени заурядным, словно списанное с обыкновенной жизни, что вдвойне становится досадно — почему не удаётся самому и, главное, как это сделано?»<sup>17</sup>. К слову, в подобной досаде — мотивационный подтекст современного постмодернизма.

Наиболее болезненный в литературной критике и наименее разработанный в эстетической теории вопрос об авторской позиции эрудит Сорокин также не обходит. В «интеллектуальном комментарии» к шедеврам, собранным в галерее артефактов мирового классического искусства стараниями ангела Дымкова, он становится поэтически возвышенным. «Шедевр ... — лишь автопортрет мастера на нотных линейках темы, написанный с собственной изнанки иногда...». «Шедевр — почти всегда алмаз, по размеру и качеству которого познаётся масштаб породившей его эпохальной боли». Вот исток случающегося разлада художника со своим временем, его оппозиции к нему — он наиболее остро чувствует боль современников. Но это же острое чувство нередко и устраняет разлад: «Художник и не в ладах иногда со своим временем, за исключением грозных периодов истории, когда в условиях всеобщей непогоды... пропадают благотворные противоречия его со средой»<sup>18</sup>.

В диалогической ситуации, где выступает Сорокин, «высокая философия» предстаёт в «пёстром клоунском наряде»<sup>19</sup>. Но обратим внимание: здесь присутствует не только «развенчание» — саморазоблачение киноэтра социалистического реализма, но и «увенчание» — *modus vivendi* самого автора провозглашается. Касаясь «последних вопросов» творчества, Сорокин словно «забывает» свой ёрническо-ироничный дар, становится очень серьёзным, как, впрочем, и фининспектор Гаврилов. Что заставляет предположить одно: свои заветные мысли автор счёл возможным доверить даже таким одиозным персонажам.

«Пирамида» не первое художественное поле, где Леонов прибегает к использованию поэтики мениппеи. Отдельные элементы её обнаруживаются уже в его романах до того, как понятие это войдет в литературоведческий и литературно-критический обиход вместе с трудами М. Бахтина. В «Воре» это эпизоды, связанные с бывшим помещиком Манюкиным, в «Соти» — с Виссарием Буланиным. Как эпизодический приём встретится она и в по-

---

<sup>16</sup> Леонов Л. Пирамида. С. 453.

<sup>17</sup> Там же. С. 452.

<sup>18</sup> Леонов Л. Пирамида. С. 454

<sup>19</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 томах. М., Русские словари. Т. 4(1) . С. 738



вести «Evgenia Ivanovna» (Стратонов). У раннего Леонова мениппейное начало выполняет, в ряду других приёмов, единственную художественную функцию — характеристику персонажей.

М. Бахтин рассматривал мениппейное начало как отличительную черту преимущественно смеховых жанров, утверждал, пусть и с оговоркой, что этот специфический жанр античности «является, может быть, наиболее адекватным выражением особенностей данной эпохи» и «обладает замечательной способностью ... проникать в качестве составного элемента в другие большие жанры»<sup>20</sup>. В «Пирамиде» Леонов на практике продемонстрировал художественные возможности мениппеи в жанре очень серьёзном — социально-философского романа — для характеристики как отдельных персонажей, так и эпохи в целом, и для выражения авторской позиции в их оценке.



## Music, Answerability, and Interpretation in Bakhtin's Circle: reading together M. M. Bakhtin, I. I. Sollertinsky, and M. V. Yudina

R. S. CASSOTTI

Analysis of the artwork by members of the Bakhtin Circle is turned to highlighting such aspects as artistic specificity and historicity, answerability, otherness, dialogism<sup>1</sup>. Semiotics is an area Bakhtin and the members of his Circle related to directly, as well as the other human sciences, always present in the background, though Bakhtin never employed the specific term “semiotics”. Instead, he used the expression “philosophy of the language” — also in the title of a book of 1929, co-authored in collaboration with V. N. Voloshinov and published under the latter's name — in order to indicate his own research that unwinds in liminal spheres and on the borders of all the disciplines that deal with languages and signs, on their points of contact and intersection. Therefore, we may assert with Augusto Ponzio<sup>2</sup> that Bakhtin was interested in semiotical issues from the per-

---

<sup>20</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 137.

<sup>1</sup> Cassotti, Rosa Stella “Il contributo di 'Dialog. Karnaval. Chronotop' allo studio dell'opera di Bakhtin e del suo circolo”, in *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*, terza serie / 2007—2008 / XIX, Fasano, Schena, P. 195—226.

<sup>2</sup> Ponzio, Augusto; Calefato, Patrizia; Petrilli, Susan (1994). *Fondamenti di filosofia del linguaggio*. Rome-Bari: Laterza.

spective of the philosophy of the language. Or we can observe, with Umberto Eco, that general semiotics is philosophical by nature<sup>3</sup>, and that both the special semiotics and the philosophy of language are engaged in the search for the essential characteristics of meaning, interpreting, communicating, independently from the fact that such operations are expressed by means of verbal or nonverbal signs.

On the other hand, Bakhtin's sign theory is closely connected with literature — not in the sense that it is applied to literature, but that literature is its point of view — and, at the same time, his writings also reflect philosophical problems of our time, exercising their influence on an extremely wide field of disciplines, from history to philosophy, psychology, pedagogy, anthropology, the arts. Bakhtin's approach is “philosophical” because it is conducted “on the border” of multiple and complementary interests:

Our analysis must be called philosophical mainly because of what it is not: it is not a linguistic, philological, literary, or any other special kind of analysis (study). The advantages are these: our study will move in the liminal spheres, that is, on the borders of all the aforementioned disciplines, at their junctures and points of intersection<sup>4</sup>.

Among Bakhtin's interlocutors and the members of his Circle, we find not only poets, men of letters, philosophers and linguists, but also scientists, biologists, painters, sculptors, musicians and musicologists. The members of the group shared a passion for philosophy and the debate of ideas, and they organized “philosophical” evenings. The Circle of Nevel'-Vitebsk-Leningrad covered numerous spheres of interests and professions. The musicologist Ivan Ivanovich Sollertinsky (1902—1944) was also interested in literature and philosophy. During the 20s-30s, his library included many books in philosophy in different languages, including the classics of marxism-leninism, works by Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Solov'ev etc. The pianist Marya Veniaminovna Yudina (1899—1970) was also attracted by literature and architecture, and she studied philosophical books by Vygotsky and Florensky too.

Analysis by Bakhtin, Sollertinsky, and Yudina of the artwork is not limited by strictly literary or musicological borders, but always leads into other fields and into the context of the other arts: philosophy, painting, sculpture. Their method can be defined as a “detotalizing” method<sup>5</sup>, which proceeds by breaking the inner borders of the arts. For Yudina and Sollertinsky a complete understanding of a musical work, for example, demands a continuous shift outside music, towards literature, philosophy and the other arts. In their writings, they often highlight the ties between the musical and extra-musical world, the connections between the artwork and external cultural universe. And, even if Bakhtin focused his philosophical theories on literary creation and on the verbal text, his concept of dialogism can be applied to any artwork intended as a nonverbal text.

---

<sup>3</sup> Eco, Umberto (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Turin: Einaudi.

<sup>4</sup> Bakhtin, Mikhail M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Eng. trans. V. W. McGee, eds. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press.

<sup>5</sup> Petrilli, Susan; Ponzio, Augusto (2003). *Semioetica*. Rome: Meltemi.

In fact, in *The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis*<sup>6</sup>, Bakhtin affirms that the text is “the primary given”, “the point of departure”<sup>7</sup> for all human and philological sciences. He also specifies that, if we mean “text” in a broad sense, as a coherent complex of signs, then even “the study of music” deals with texts (works of art):

[...] The text is the unmediated reality [...], the only one from which these disciplines and this thought can emerge. [...] If the word “text” is understood in the broad sense — as any coherent complex of signs — then even the study of art (the study of music, the theory and history of fine arts) deals with texts (works of art)<sup>8</sup>.

According to Bakhtin<sup>9</sup>, a text is always part of a “textual chain” of a given sphere and reflects in itself other texts of that sphere. There are “dialogic relationships” among texts and within the text. Each text presupposes an intelligible (that is, conventional within a specific community) system of signs, a language, even if a “language of art”. “If there is no language behind the text, it is not a text, but a natural (not signifying) phenomenon”<sup>10</sup>. Therefore,

behind each text stands a language system. Everything in the text that is repeated and reproduced, everything repeatable and reproducible [...] conforms to this language system. But at the same time each text (as an utterance) is individual, unique, and unrepeatable, and herein lies its entire significance”<sup>11</sup>.

The sense of a text consists precisely in its uniqueness. This singularity, uniqueness, then, is not bound to the repeatable elements of the language system, but to other *unrepeatable* texts, through *dialogic* relationships<sup>12</sup>.

Two texts that enter in a reciprocal contact in the field of a “common theme” or of a “common idea” create, for Bakhtin, a dialogic relation<sup>13</sup>. Thus we can affirm that musical compositional elements create dialogic relations within a single musical composition as well within the entire musical production of an epoch or of a style. In fact dialogic relations are, according to Bakhtin, semantic relationships

---

<sup>6</sup> Bakhtin, Mikhail M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Eng. trans. V. W. McGee, eds. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press.

<sup>7</sup> *Ibidem* 113.

<sup>8</sup> *Ibidem* 103.

<sup>9</sup> *Ibidem* 105.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Voloshinov, Valentin N. ; Bakhtin, Mikhail M. (1999). *Marxismo e filosofia del linguaggio* [Marxism and the Philosophy of Language]. It. trans. M. De Michiel, ed. A. Ponzio. Lecce: Piero Manni. P. 225—233, Ponzio, Augusto (1992). *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a M. Bakhtin* [Between Semiotics and Literature. Introduction to M. Bakhtin]. Milan: Bompiani; 2nd ed. 2003. P. 164—167, Petrilli, Susan (1995). *Che cosa significa significare?* [What Does It Mean to Mean?]. Bari: Edizioni Dal Sud. P. 13—73. On dialogism see. Also Petrilli, Susan (2001). “Basi per una semiotica dell’io” [Bases for a Semiotics of the Self]. In: Th. A. Sebeok, S. Petrilli, A. Ponzio, *Semiotica dell’io* [Semiotics of the Self]. 73—135. Rome: Meltemi. P. 116—127

<sup>13</sup> Bakhtin, Mikhail M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Eng. trans. V. W. McGee, eds. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press. P. 115

between utterances, between elements of a work of art, or between two or more works of art. Languages, dialects, and styles can enter into this kind of relationships, that is they can “speak with one another”<sup>14</sup>.

Bakhtin underlines that “dialogic boundaries” intersect the entire field of human thought (*Ibidem*: 120). A relation with sense, with *meaning*, “is always dialogic”; even “understanding itself is dialogic”<sup>15</sup>. Comprehension has in fact an essentially responsive character, it is always a “response”; therefore, comprehension of a text, of a work of art, is always in some way dialogical, as a dialogue between two subjects, two consciousnesses. In the case of a conscious plurality of styles in a work of art, “there are always dialogic relations among the styles”<sup>16</sup>.

In *From Notes Made in 1970—71*<sup>17</sup>, according to this theory, Bakhtin affirms that it is very difficult to understand a text, a work of art, in the same way the author himself understood it or, at least, it would require the use of “an immense amount of material”<sup>18</sup>. Artistic creativity is “largely unconscious and polysemic”. “Through understanding [...] the multiplicity of its meanings is revealed. Thus, understanding supplements the text: it is active and also creative by nature”<sup>19</sup>.

Bakhtin distinguishes then understanding as recognition and identification of repeatable discourse elements from understanding as production of meaning within unrepeatable texts. “The exclusive orientation toward recognizing, searching only for the familiar (that which has already been), does not allow the new to reveal itself (i. e., the fundamental, unrepeatable totality)”. Explanation and interpretation are often reduced to the “disclosure of the repeatable, to a recognition of the already familiar, and, if the new is grasped at all, it is only in an extremely impoverished and abstract form”<sup>20</sup>.

Meanings are answers to questions, for Bakhtin. The meaning of a work of art is potentially infinite, but it can actualize only entering in contact with another meaning. We cannot find a unique meaning, neither a first nor a last meaning: meaning “always exists among other meanings as a link in the chain of meaning [...]”. In historical life, this chain continues infinitely, and therefore each individual link in it is renewed again and again, as though it were being reborn”<sup>21</sup>.

Therefore, in *Methodology for the Human Sciences*<sup>22</sup> Bakhtin underlines that the analysis of a work of art cannot be restricted only to one given text. Each sign of the text “exceeds its boundaries”. “Any understanding is a correlation of a given text with other texts”, “dialogic” correlation, and reinterpretation in a new context. The “dialogic movement” of understanding unwinds in two directions: from the point of departure, the given text, a movement goes backward, to “past

---

<sup>14</sup> *Ibidem* P. 119.

<sup>15</sup> *Ibidem* P. 121.

<sup>16</sup> *Ibidem* P. 111—112.

<sup>17</sup> Bakhtin, Mikhail M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Eng. trans. V. W. McGee, eds. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press. S. 132—158.

<sup>18</sup> *Ibidem* P. 144.

<sup>19</sup> *Ibidem* P. 141—142.

<sup>20</sup> *Ibidem* P. 142—143.

<sup>21</sup> *Ibidem* P. 145—146.

<sup>22</sup> Bakhtin, Mikhail M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Eng. trans. V. W. McGee, eds. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press. P. 159—172.

contexts”, and a movement forward, to the beginning of a “future context”<sup>23</sup>.

“The text” — we can add: literary or musical — “lives only by coming into contact with another texts” (*Ibidem*), coming in touch with other texts, in *intertextuality*<sup>24</sup>. “Only at the point of this contact between texts does a light flash, illuminating both the posterior and anterior, joining a given text to a dialogue”. This contact is a “dialogical contact” between texts<sup>25</sup>. From this point of view, the artwork cannot live outside the network of its intertextuality; it does not necessarily find its interpretants exclusively in the immediate contest: it may receive meaning from a distant part of the sign network, with which there is no immediate relation. Artistic practice is essentially “dia-logic”<sup>26</sup>: there is a dialogical relationship between artwork and interpretation, and artistic material is always inter-subjective and impregnated by otherness.

As Susan Petrilli underlines, Bakhtin places otherness “at the very heart of the sign’s identity”<sup>27</sup> (Petrilli 1996: 101), which calls for an “interpretant of answering comprehension” and not only of “identification”. Reciprocal alterity between interpreted and interpretant confers the character of a dialogical relation on interpretation. When interpretation becomes “responsive understanding”, signs turn out to be a dialectical relationship between interpreted and interpretant, a dialectical relationship based on the category of alterity. Therefore, we may understand interpretation as a dialogical relationship and consider the interpretant as a “response”. The interpretant answers a question posed by the interpreted; the interpreted and interpretant are the question and answer of a dialogue internal to the sign<sup>28</sup>.

Augusto Ponzio also underlines that, according to Voloshinov-Bakhtin (1929), the identification interpretant permits the recognition of the sign, while the respondent comprehension interpretant does not limit itself to identifying the interpreted, but installs a relation of involvement, of participation with it: it “responds” to the interpreted. The respondent comprehension interpretants of a single interpreted are multiple and cannot be predetermined by a code as, instead, happens for identification interpretants. An unspecified number of interpretative routes branch out from a single interpreted and here the plurivocity of the sign fully manifests itself. Ponzio<sup>29</sup> underlines that, in a Bakhtinian perspective, the interpretation of a text may consist in the same text expressed either orally or mentally, in a paraphrase, in its translation into another language, in its graphic representation, or in the image it recalls to one’s mind.

In his writings, also Ivan I. Sollertinskij points out that the interpretation of

---

<sup>23</sup> *Ibidem* 161—162.

<sup>24</sup> Ponzio, Augusto (1992). *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a M. Bakhtin* [Between Semiotics and Literature. Introduction to M. Bakhtin]. Milan: Bompiani; 2nd ed. 2003. P. 169—173.

<sup>25</sup> Bakhtin, Mikhail M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Eng. trans. V. W. McGee, eds. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press. P. 182.

<sup>26</sup> Lomuto, Michele; Ponzio, Augusto (1997). *Semiotica della musica* [Musical Semiotics]. Bari: Graphis, Ponzio, Augusto (1997). *Metodologia della formazione linguistica*. Rome-Bari: Laterza, P. 9; 29

<sup>27</sup> Petrilli, Susan (1996). “Bakhtin Read in Italy (1980—1994)”. *The Bakhtin Newsletter; Special Issue Bakhtin Around the World*, n. 5, 1996, P. 101.

<sup>28</sup> Ponzio, Augusto (1995). *Segni per parlare dei segni. Signs to talk about signs*. Bari: Adriatica: 101, Petrilli, Susan; Ponzio, Augusto (2003). *Semioetica*. Rome: Meltemi. P. 41.

<sup>29</sup> Ponzio, Augusto (1995). *Segni per parlare dei segni. Signs to talk about signs*. Bari: Adriatica. P. 81.

a musical work has a creative and respondent character, since it is always the “translation” of the nonverbal text into another text, in the mind of the listener; on the other side, the musical composition itself is always the result of an interpretive process which involves the composer in a dialogical relationship with the musical style and, in a broad sense, with the culture of the past. In his short essay *Hector Berlioz*<sup>30</sup>, translation is understood by Sollertinskij as transposition of pictorial or literary language into the language of music or vice versa. He underlines that numerous literary masterpieces have been translated into the language of music by composers, in different ages; think of Faust, a character that has been interpreted in music by great composers, such as Wagner, Liszt, Schumann, Mahler, and Berlioz. In their works, the character of Faust has been “translated” from the literary-philosophical level of Goethe’s masterpiece to the musical one, but Sollertinsky underlines that each translation implies a different *interpretation*, so that these musical works are all different from each other, even if they deal with the same subject; each “musical translation” has become an “independent” work of art<sup>31</sup>.

In his essay *Shekspir i mirovaya muzyka* [Shakespeare and the music], Sollertinsky<sup>32</sup> points out that also many tragedies and comedies by Shakespeare have also been re-elaborated and transformed into operas, symphonies, ballets: *Romeo and Juliet*, *King Lear*, *Julius Caesar*, *Falstaff*, and so on. Nevertheless, each composer gives his own “individual understanding” of a literary masterpiece, according to his own *Weltanschauung* and to his own creative method<sup>33</sup>.

Fine arts may be translated into music as well. Marya V. Yudina<sup>34</sup> dedicates an article to the analysis of the musical composition *Pictures of an Exhibition* by Modest Mussorgsky. Here she underlines that this work for orchestra constitutes the composer’s individual *interpretation* of the series of paintings by Viktor A. Hartman, a translation of the general atmosphere of each picture in sound, and a transposition of the picture’s characters in musical themes.

Also Yudina underlines the responsive character of interpretation achieved by performers and listeners of music. In her view, listening to music is not a “pleasure”; it is an “answer”, a response both to the great work of the composer and to the “extremely responsible” work of the performer<sup>35</sup>.

Yudina points out that we should “read” and “interpret” musical works in the “two-level symbolic system” of signs: what we concretely hear — that is the level of identification interpretant — and what our imagination tells us — that is the level of answering comprehension<sup>36</sup>. She exhorts music performers to catch “the spirituality of the symbolic meaning” of a composition, and not merely “photograph musical signs” (*Ibidem*); in other words, we may say that she invites performers to *interpret* music rather than simply decode it.

---

<sup>30</sup> Sollertinsky Ivan I. (1932). *Gektor Berlioz*, Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo, Moscow.

<sup>31</sup> Sollertinsky Ivan I. (1932b). *Gustav Maler*, Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo, Leningrad.

<sup>32</sup> Sollertinsky Ivan I. (1962). *Shekspir i mirovaya muzyka*, Muzgiz, Moscow.

<sup>33</sup> *Ibidem* 38.

<sup>34</sup> Yudina Marya V. Musorgsky Modest Petrovich. (1978) “*Kartinki s vystavki*”. In A. Kuznecov 1978. P. 290—299.

<sup>35</sup> Yudina Marya V. (1978). “*Shest’ intermezzo Iogannesa Bramsa*”. In: A. Kuznecov 1978. P. 277; my trans.

<sup>36</sup> *Ibidem* 299; my trans.

Anyway, Judina reminds us that we can only “try” to describe by words the richness of nonverbal arts: “When we speak about arts [...], then we unavoidably meet the imperfection of our concepts and the poverty of our speech”; and we nevertheless speak and write about the arts, “because we hope to understand the perfect laws of art” (*Ibidem*). According to the theory expressed by Bakhtin in *Toward a Methodology for the Human Sciences*<sup>37</sup> — where he underlines the evaluative aspects of understanding —, Yudina emphasizes that the understanding of an artwork comes about by reflecting upon it, evaluating it, and evaluation may help understanding.

Yudina, aware of the difficulty of developing a metalinguistic discourse about music, does not give up, but seems to be even more attracted by this goal. Yudina supports the plurivocality of the interpretation of all artworks, the possibility of creating multiple interpretative routes beginning from a single artwork: in her view, the concept of “correctness” does not assess the “vitality” of the creation, but on the contrary often contradicts it. “The imaginary subjectivity of human thought confirms the plurality of reality, while the tendency towards a unique ‘correct’ interpretation is particularly mortal” (Yudina 1978c: 299—303, my trans.). In her view, our approach to understanding the musical work is “infinite”<sup>38</sup>: she highlights that musical practice is characterized by polylogism and that the digression of musical signs is the basis for artistic creativity.

Bakhtin, Sollertinsky, and Yudina underline, each of them in a different way, that artistic practice is characterized by digression, polylogism, escape of interpretants. The digression of artistic signs, their capacity for endless significance are the basis of artistic creativity: if the artistic sign respected a meaning fixed by a code, without shifts and without autonomy, artists would not have anything to say but only, maybe, something to bequeath. Artistic material, to express itself, must be in a condition to transcend its own limits. The semiotic materiality of artistic material is transcendence with respect to identity and the possibility of the endless generation of sense.

On the other side, from a Bakhtinian point of view, artistic material is impure, already known in “another” context, and the work of art, even the most original, always carries traces of past choices. In fact, Bakhtin affirms that the author of a literary work creates a unified and whole speech work by “heterogeneous”, “alien” utterances<sup>39</sup>; this is a consequence of the fact that all that concerns the human being reaches his consciousness from the external world, through “the mouths of others”<sup>40</sup>. In the same way also a word, a musical interval, a color, used in a certain context, will always have an irreducible surplus, because it will carry with it all the contexts in which it has already appeared.

In their writings, Sollertinsky and Yudina point out that creative process — in music as in the other arts —, involves the composer in a dialogical relationship

---

<sup>37</sup> Bakhtin, Mikhail M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Eng. trans. V. W. McGee, eds. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press. P. 159—172.

<sup>38</sup> *Ibidem* 304.

<sup>39</sup> Bakhtin, Mikhail M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Eng. trans. V. W. McGee, eds. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press. P. 115.

<sup>40</sup> *Ibidem* 138.

with the musical patrimony of his or her culture; creation springs then from an interpretation of the compositional possibilities available to the composer, and musical text is by nature intertextual. Even more in the case of a style that is parodic, serious-comic or manneristic, musical language is based on the recognition that my words, my sound, are not taken from a dictionary, from a code, from a normative system, but from the musical traditional context and from the intentions of the other. In this perspective, Michele Lomuto and Augusto Ponzio<sup>41</sup> compare the musical citation to free indirect discourse, in which the other is considered in a dialogically, and continues to “speak” from the inside of my word, of my sound.

According to Lomuto and Ponzio, in a Bakhtinian view, sound too is first listened to through the *instrument of the other*, through the musical composition of *the other*. Musical material is however impure, already listened to through the instrument of *the other*, in *another* context. Musical instruments carry traces of past choices too: the material of musical instruments, before being wood or brass, is semiotic material, endless reserve of sense. Musical instruments offer a space of inter-subjectivity, precisely because all sounds, all music that have been listened to are embodied in them, in a process of dialogical sedimentation. Each musical instrument has a history to tell, it has individuality, and power of seduction; it is the concrete repository of choices made in the continuity of history, it has a “memory”.

The work of art can be defined, with a platonic term, “chora”, or repository of sense, a repository that the reader, the interpreter, the listener, or the observer can every time fill with possible senses. The artist does not have a great authority over the artwork, because he is the producer of a complex device in which the sense is transformed with each reading and re-reading of the artwork, in an endless process of interpretation. The work of art is always unaltered, but always new; it preserves a secret, an uninterpreted sign-residue, a semiotic materiality that remains outside the circuit of actual interpretation.

According to Bakhtin, Sollertinsky, and Yudina, the artwork always *awaits* its sense: it is the repository of manifold senses in the interpretative process, it can also respond to demands not anticipated by the author himself, taking on a new value, in the Bakhtinian “great experience”, extraneous to the epoch in which the author lived. The artwork becomes an intersection of signifying paths, of interpretations, in dialogical relationships between senses and points of view that are always new, and even music can *signify* without having a strictly referential meaning, but finding its significance in ever new stratifications of sense.

---

<sup>41</sup> Lomuto, Michele; Ponzio, Augusto (1997). *Semiotica della musica* [Musical Semiotics]. Bari: Graphis.



# Павловск в наследии Анны Ахматовой и острый эпизод в «Идиоте» Достоевского

С. И. КОРМИЛОВ

Как известно, А. А. Ахматова принадлежит к племени поэтов-царскоселов. Огромный материал, относящийся к теме “Царское Село в поэзии”, был, по сути, только затронут в эссеистской по характеру книжке Э. Ф. Голлербах “Город муз” (1927, 1930); между тем даже творчество одной Ахматовой заслуживает в этом плане специального обстоятельного исследования<sup>1</sup>. Гораздо реже, чем Царское Село, упоминается в ахматовских текстах соседний Павловск. Но частота и значимость упоминаний, их смысловая емкость — далеко не одно и то же.

В автобиографическом наброске “Дом Шухардиной” 70-летняя Ахматова, во многом подводя итог жизни и заявляя о невозвратности прошлого, о том, что людям ее поколения “возвращаться некуда”, писала: “Иногда мне кажется, что можно взять машину и поехать в дни открытия Павловского Вокзала (когда так пустынно и душисто в парках) на те места, где тень безутешная ищет меня, но потом я начинаю понимать, что это невозможно, что не надо врываться (да еще в бензинной жестянке) в хоромы памяти, что я ничего не увижу и только сотру этим то, что так ясно вижу сейчас”<sup>2</sup>. Хотя заметка посвящена в основном Царскому Селу, весьма знаменательно такое ее завершение — упоминание в контексте рассуждения о памяти вообще павловского летнего концертного зала, построенного в 1835—1837 гг. А. И. Штакеншнейдером около станции железной дороги и давшего затем наименование российским железнодорожным станциям вообще (здание не сохранилось); с открытием музыкального сезона ассоциируются столь памятные места, что Ахматова характеризует их более чем ответственной автоцитатой из еще не опубликованного и даже не доверенного бумаге, а пока хранящегося в памяти автора и нескольких ближайших друзей “Реквиема”: “<...> в царском саду у заветного пня, // Где тень безутешная ищет меня” (З, 29—30). Это одно из трех упоминаемых Ахматовой мест, где, по ее предположению, ей могли бы поставить памятник. Первая и самоочевидная мысль, конечно, та, что “цар-

<sup>1</sup> География ахматовской поэзии довольно обширна. В ней в той или иной форме упоминаются 40 российских (советских) и 26 зарубежных городов. Царское Село занимает второе место после Петербурга (Петрограда, Ленинграда), оно фигурирует в 28 произведениях (см.: *Кормилов С. И. Города в поэзии Ахматовой // Stefanos. Памяти А. Г. Соколова. М., 2008. С. 132, 137. Приходится отметить курьез: сборник вышел на филологическом факультете МГУ под редакцией заведующего кафедрой истории русской литературы XX века профессора А. П. Авраменко, ученика А. Г. Соколова (бывшего декана этого факультета), с ошибкой в названии: «Snefanos» вместо «Stephanos», то есть «Венок», — заглавие одной из известнейших книг В. Я. Брюсова, который, хотя и не был доктором филологических наук, в правописании самых распространенных в культуре греческих слов не ошибался).*

<sup>2</sup> *Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 2001. С. 170.* Далее тома и страницы этого издания (1998—2002) указываются в тексте.

ский сад” находится в Царском Селе. Но процитированная заметка не оставляет сомнений в том, что павловские парки во всяком случае не выводились в сознании поэта за пределы этих мемориальных мест<sup>3</sup>.

Другая автобиографическая заметка Ахматовой посвящена только Павловску: “Запахи Павловского Вокзала. Обречена помнить их всю жизнь, как слепоглухонемая. Первый — дым от допотопного паровозика, который меня привез, — Тярлево, парк, *salon de musique* (который называли “соленый мужик”), второй — натертый паркет, потом что-то пахнуло из парикмахерской, третий — земляника в вокзальном магазине (павловская!), четвертый — резеда и розы (прохлада в духоте) свежих мокрых бутоньерок, которые продаются в цветочном киоске (налево), потом сигары и жирная пища из ресторана. А еще призрак Настасьи Филипповны. Царское — всегда будни, потому что дома, Павловск — всегда праздник, потому что надо куда-то ехать, потому что далеко от дома. И Розовый павильон (*Pavillon de roses*). <...> Херсонес (куда я всю жизнь возвращаюсь) — запретная зона. Слепнева, Царского и Павловска — нет. Страшнее всего, что я почти все это знала, когда росла там” (5, 185). Здесь Павловск, знакомый с детства (именно детские впечатления вспоминаются в этом наброске), тоже упоминается наряду с важнейшими для Ахматовой местами: Херсонес под Севастополем, описанный в поэме “У самого моря”, — естественная среда обитания “приморской девчонки”, Слепнево под Бежецком, имение матери Н. С. Гумилева, для Ахматовой — воплощение среднерусской деревни, о которой она только там и получила, собственно, представление. В наброске “Дикая девочка” Анна Андреевна, вспоминая Херсонес, заметила в скобках: “Непосредственно отсюда античность — эллинизм <...>”. А далее, после слов о Царском Селе и Петербурге: “Весной и осенью в Павловске на музыке — Вокзал...” И без уточнения, где именно это было, — в Петербурге, Царском или Павловске: “Музеи и картинные выставки... Зимой часто на катке в парке”(5, 215). В другой раз Царское и Павловск уравниены в биографической хронологии: «Первые воспоминания — Цар<скосельские> и Павл<овские> парки. (Розовый павильон.)» (5, 180).

Еще в двух автобиографических набросках Павловск упоминается даже без Царского Села. В одном говорится о первой попытке “писать свою биографию” — еще одиннадцати лет: “Когда я показала свои записи старшим, они сказали, что я помню себя чуть ли не двухлетним ребенком (Павловский парк, щенок Ральф и т. п.)” (5, 161). Показательно, что щенок — для маленького ребенка безусловно сильнейшее и “индивидуализированное” впечатление — запомнился наряду не с парком вообще, а именно с Павловским. В другом наброске выстроен несколько особый ряд, почти столь же непропорциональный, но естественный для самых ранних впечатлений, как ряд “Павловский парк, щенок Ральф и т. п. “: “П<етербург>, запах Пав<ловского> Вокзала, парусники в Гунгербурге, Одесский порт в конце 40-дн<евной> за-

<sup>3</sup> Стоит также оговорить, что Царским назывался сад в Киеве — за Крещатиком и Европейской площадью, над Днепром. С Киевом у Ахматовой наиболее ярко связан образ Н. В. Недоброво. Вместе с тем как раз неподалеку от Царского сада, в ресторане гостиницы «Европейская», Анна Андреевна вдруг приняла очередное предложение Н. С. Гумилева выйти за него замуж. Многозначность ее поэтических образов иногда распространяется и на географию.

бастовки” (5, 171). “Запах Павловского Вокзала”, здесь как будто единый, запечатлелся в памяти наряду с чем-то гораздо более разнообразным, определенным одним словом “П<етербург>”.

Незадолго до смерти Ахматова вспоминает свои ранние впечатления, и, как видим, впечатления, вынесенные из Павловска, который в детскую пору для нее “всегда праздник”, отчетливо остаются в памяти на протяжении всей жизни, причем, очевидно, сохраняют чувственную конкретность вплоть до различных запахов.

Однако дело не только в силе детской впечатлительности. Павловск вспоминается в старости и как такое место, которое было чем-то особенно важно для поэта в юные и молодые годы (хотя в автобиографических набросках об этом прямо не говорится). Поэтому рассмотрение П. К. Сербиным стихотворения “Все мне видится Павловск холмистый...” (1915) в русле пейзажной лирики столь очевидно недостаточно, что не может быть определено иначе, как крайне поверхностное: “Одним из образов так называемого паркового пейзажа является стихотворение “Всё мне видится Павловск холмистый...” А. Ахматова, как и всегда, создает здесь предельно лаконичные, четкие, как на гравюре, зарисовки павловского парка поздней осенью. Это “круглый луг, неживая вода”, “в белом инее черные елки на подтаявшем снеге стоят”, ветер “свежий и колкий”. Всплывают в памяти и чугунные ворота парка и медный Кифаред; воспоминания о прошлом пробуждают прежние чувства <...>”<sup>4</sup>. Пересказ с цитатами особенно слаб ввиду неточности языка автора статьи: если сравнение ахматовской описательной манеры с гравюрой небезосновательно, то выражение “всплывают” (хотя бы и в памяти) “чугунные ворота парка и медный Кифаред” — метафора никак не ахматовского достоинства.

Э. Ф. Голлербах, имея в виду строки стихотворения о Бахчисарае “Вновь подарен мне дремотой...” (1916) — “Там, за пестрою оградой, // У задумчивой воды, // Вспоминали мы с отрадой // Царскосельские сады // И орла Екатерины // Вдруг узнали — это тот! // Он слетел на дно долины // С пышных бронзовых ворот” (1, 275), — заметил: “Какой-нибудь педант-краевед найдет в царскосельской лирике немало погрешностей против реальности; он скажет, что в Царском есть и Екатерининский орел, и бронзовые ворота, но нет ворот с орлом <...>. Он не поймет, что в поэтическом бреде образы сдвигаются и смешиваются”<sup>5</sup>. “Это бредовое восприятие Царского Села идет от Анненского через Комаровского и Ахматову к Рождественскому, одному из тех, кто причастен тайне “Кипарисового ларца” <...>. “Шепоты бреда” и “великолепье небылиц” в царскосельских стихах Анненского, как эхо, звучат в его возгласе:

“О Царское Село, — великолепный бред,  
Который некогда завещан Аонидам!”<sup>6</sup>

Действительно, в стихотворении Ахматовой о Павловске “исполненный

<sup>4</sup> Сербин П. К. Функции пейзажа в лирике Анны Ахматовой // Вопросы русской литературы. Львов, 1991. Вып. 1 (57). С. 29.

<sup>5</sup> Голлербах Э. Город муз: Царское Село в поэзии. СПб., 1993. С. 172—173.

<sup>6</sup> Там же. С. 159—160.

жгучего бреда, // Милый голос, как песня, звучит” (1, 246), а в первой части “Венка мертвым” — “Учитель” (1945) — говорится, что И. Ф. Анненский “Весь яд впитал, всю эту одурь выпил” (2/1, 98): мотив высокого безумия и имя Анненского здесь отнюдь не случайны. Однако “сдвиг” и “смещение” образов у Ахматовой не столь бесспорны, как полагал Голлербах, обращаясь к стихотворению о Бахчисарае. Ахматова с ее вниманием к предметности все-таки никогда не бывает неточна. Голлербах безответственно вводит читателей (в том числе автора предварительной публикации на данную тему<sup>7</sup>) в заблуждение. Изображение орла есть на действительно очень пышных воротах курдонёра царскосельского Екатерининского дворца. Были в парке Царского Села и другие орлы — на готических столбах Александровских ворот, поставленных в 1820-е гг. архитектором А. А. Менеласом и перенесенных в 1846 г. на границу парка, в конец дороги, идущей мимо Ламского павильона на станцию Александровскую; теперь орлы утрачены. Орлы установлены также на пилонах городских Московских ворот Царского Села (1830—1831, архитекторы В. М. Горностаев, В. А. Глинка, А. П. Гильдебрандт)<sup>8</sup>. Но Ахматова говорит про “орла Екатерины” и имеет в виду, безусловно, самые известные, а не затерянные далеко в парке или располагающиеся на краю города ворота, которые никак нельзя назвать пышными (особенно Александровские). Если возможны — наряду с точным указанием на объект — также ассоциации с какими-то другими воротами, то уже не с царскосельскими, а с павловскими.

В книге Ахматовой “Белая стая” подряд идут три стихотворения, адресованные Н. В. Недоброво: “Царскосельская статуя”, “Вновь подарен мне дремотой...” и “Всё мне видится Павловск холмистый...” Первое — безусловно царскосельское, третье — безусловно павловское, со вторым, возможно, дело обстоит немного сложнее. Оно, как и третье, имеет форму воспоминания (впрочем, первое отчасти тоже, там использовано и настоящее время, и прошедшее), причем воспоминания повторяющегося: “Все мне видится Павловск холмистый”, “Вновь подарен мне дремотой <...> Золотой Бахчисарай” (1, 246, 275). В Бахчисарае в 1916 г. Ахматова последний раз виделась с Недоброво, больным туберкулезом, и позже в Севастополе написала это стихотворение, завершив его словами о еще живом друге как о мертвом: осень (а осенью происходит действие и в двух других стихотворениях этого ряда) красными листьями “посыпала ступени, // Где прощалась я с тобой // И откуда в царство тени // Ты ушел, утешный мой” (1, 275). В стихотворении о Павловске Ахматова передает ощущение после въезда в парк: “Как в ворота чугунные въедешь, // Тронет тело блаженная дрожь, // Не живешь, а ликуешь и бредишь // Иль совсем по-другому живешь” (1, 246). Чугунные (Николаевские) ворота были построены по проекту К. И. Росси в 1826 г. на границе парка и города. Ахматова точна абсолютно, только не использует прописную букву (Чугунные — официальное название ворот, чугун был новым для того времени материалом; указанием на материал поэт и ограничивает-

<sup>7</sup> См.: *Кормилов С. И.* Маленький город в творчестве большого поэта // Историко-литературный сборник к 60-летию Леонида Генриховича Фризмана. Харьков, 1995. С. 188—190.

<sup>8</sup> См.: Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. Л., 1985. С. 124—125, 154—155.

ся). Ворота увенчаны большим изображением двуглавого орла<sup>9</sup>.

Может быть, этого орла тоже “узнали” в Бахчисарае герои стихотворения “Вновь подарен мне дремотой...”? На Чугунных воротах в Павловске он значительно крупнее, чем в Царском Селе, и сразу бросается в глаза. “Вновь подарен мне дремотой...” — не простое, а двойное воспоминание: героиня далеко от дорогих мест, в Севастополе (место написания обозначено наряду с датой), вспоминает Бахчисарай и то, как она там с другом вспоминала “царскосельские сады”.

В данном случае совмещение царскосельских и павловских реалий было бы особенно естественно для жителей одного городка, от которого рукой подать до другого<sup>10</sup>. Оно встречается и в мемуарной прозе, и в стихах Ахматовой. В стихотворении 1940 г. “Из цикла “Юность”” (“Мои молодые руки...”), где речь идет о “договоре”, заключенном, как нетрудно понять, с поэзией<sup>11</sup>, может быть, скорее к Павловску, чем к Царскому Селу, относятся строки “Мои молодые руки // Тот договор подписали // Среди цветочных киосков // И граммофонного треска <...>” (вспомним слова о цветочном киоске в заметке о запахах Павловского вокзала) и предположительно следующие: “А нам бы тогдашний вечер // Показался бы маскарадом, // Показался бы карнавалом, // Феерией grand-gala” (“пышным торжеством” — вполне возможная ассоциация с концертом), но определенно о Царском Селе говорится: “От дома того — ни щепки, // Та вырублена аллея <...>” (1, 475, 476). А последние строки обращены к некоему человеку, в котором естественнее всего узнать Н. В. Недоброво, чью роль в становлении ее личности Ахматова оценивала чрезвычайно высоко: “Ты! кому эта поэма принадлежит на 3/4, так как я сама на 3/4 сделана тобой, я пустила тебя только в одно лирическое отступление (царскосельское)” (3, 240), — писала она в одном из прозаических набросков в связи с “Поэмой без героя”. “Ты неотступен, как совесть, // Как воздух, всегда со мною, // Зачем же зовешь к ответу? // Свидетелей знаю твоих: // То Павловского вокзала // Раскаленный музыкой купол // И водопад белогриный // У Баболовского дворца” (1, 476) — в этом завершении стихотворения “Из цикла “Юность”” у того, кто “неотступен, как совесть”, два как бы равноценных “свидетеля”, один павловский, другой царскосельский. Павловск и Царское Село наряду с другом, автором статьи “Анна Ахматова” (1915), которую Анна Андреевна считала пророческой, раскрывшей ей ее собственное человеческое и творческое лицо, в том числе в будущем<sup>12</sup>, оказываются, по сути, даже не просто свидетелями, а участниками становления ее поэтического дара.

В книге Н. П. Анциферова “Душа Петербурга” (1922) описание Павловска дается совершенно в духе Ахматовой, хотя цитируются стихи Жуковского и Тютчева (кстати, Тютчев был одним из любимейших поэтов Недоброво<sup>13</sup>). Вполне возможно влияние на Анциферова ахматовского стихотворе-

<sup>9</sup> Там же. С. 258—259.

<sup>10</sup> В 1962 г. Ахматова писала, что в неюфагах гумилевских «Озер» «не сразу согласишься желтые кувшинки в пруду между Ц[арским] С[елом] и Павловском <...>» (Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). М.; Torino, 1996. С. 219).

<sup>11</sup> См.: *Тименчик Р. Д.* Ранние поэтические опыты Анны Ахматовой // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1979. Л., 1980. С. 141.

<sup>12</sup> См.: *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 1. М., 1997. С. 124—125.

<sup>13</sup> См.: *Недоброво Н. В.* О Тютчеве // Орлова Е. И. Литературная судьба Н. В. Недоброво. Томск; М., 2004. С. 242—274.

ния “Все мне видится Павловск холмистый...”, но автобиографическая проза Ахматовой создавалась намного позже; поэтому совпадения, скорее всего, объясняются тем, что и выдающийся поэт, и выдающийся краевед, знаток города одинаково поняли “душу” и характер Павловска. В частности, Анциферов упоминает “парк с нежными очертаниями холмов и рощиц, застенчивые памятники, вызывающие образы: любви, дружбы и смерти; туманы над тихо журчащей Славянкой — все это полно женственной мягкости и пассивности. Вся природа здесь глубоко спиритуализирована. Павловский парк *elisium* теней. Ясный осенний вечер — наиболее родственный ему час <...>. Глубокая тишина увяданья, баюкающая душу, уносящая в мир воспоминаний. Еще сильнее ее власть в вечерний час. <...> Звуки и запахи должны быть также приняты во внимание”<sup>14</sup>.

Но Павловск для Ахматовой — даже и не только “душа” города и источник поэтического творчества, не только память о дорогом человеке, чья смерть после их свидания в Крыму последовала довольно скоро и вызывала в Ахматовой, позволившей себе в стихах отправить живого “в царство тени”, тяжелые угрызения совести. Ассоциативная аура павловских образов чрезвычайно широка. Павловск для Ахматовой — “самый томный и самый тенистый”, потому его и “не забыть никогда” (1, 246). Слово “томный” здесь отнюдь не проходное. “Истома”, “томленье” — общее у Ахматовой и Анненского, которого она считала предтечей самых разных современных ей поэтов<sup>15</sup>. Это состояние, предшествующее творчеству. Анненский, по слову Ахматовой, “был предвестьем, предзнаменованием // Всего, что с нами после совершилось, // Всех пожалел, во всех вдохнул томленье <...>” (2/1, 98); ее стихотворение “Творчество” 1936 г. начинается строчкой “Бывает так: какая-то истома <...>” (1, 434). С поэтическим наследием Анненского, как показано в брошюре А. Е. Аникина, связаны, кроме того, многие другие мотивы и образы, в том числе мотивы памяти и совести, материнства и “детскости” (в разных вариантах), безумия и бреда, долга, вины, суда и приговора, музыки (для Ахматовой это отчасти синоним поэзии), тени<sup>16</sup> и др. И если учитель “как тень прошел и тени не оставил” (2/1, 98), то, при всей многозначности слова “тень” у Ахматовой<sup>17</sup>, допустимо предположить, что в “Реквиеме” “тень безутешная” должна вызывать ассоциации скорее с другом-наставником Недоброво, чем с Гумилевым (“утешный мой” в стихотворении о Бахчисарае могло быть отнесено именно к Недоброву; расстрелянного Гумилева Ахматова не раз поминала в стихах торжественно и уважительно, но не так тепло)<sup>18</sup>, и

<sup>14</sup> Анциферов Н. П. «Непостижимый город...»: Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина. Л., 1991. С. 43—44.

<sup>15</sup> См.: Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие / Пер. с англ. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М., 1991. С. 305—306.

<sup>16</sup> См.: Аникин А. Е. Ахматова и Анненский. Заметки к теме. 1. Новосибирск, 1988. С. 5, 7, 13—17, 22—26, 33, 35—36, 38, 41.

<sup>17</sup> См.: Обухова О. Я. Образ тени в поэзии Анны Ахматовой // Анна Ахматова и русская литература начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 29—32.

<sup>18</sup> Впрочем, вопрос этот очень непрост. В стихотворении «Вторая годовщина» (1946) появляются обращенные, видимо, к Недоброву строки: «Как на шелку возникла стертom // Твоя страдальческая тень» (2/1, 121). «Страдальческая тень» отсылает, согласно комментарию (2/1, 511), пре-

не только с Царским Селом, но и с Павловском (“у заветного пня” по крайней мере для массового читателя вяжется с лиричным Павловском прощом, чем с куда более “парадным” Царским Селом<sup>19</sup>).

Наиболее характерно слияние жизненного образа Недоброво и поэтических образов И. Ф. Анненского в заключительной строфе стихотворения “Все мне видится Павловск холмистый...”:

И, исполненный жгучего бреда,  
Милый голос как песня звучит,  
И на медном плече Кифареда  
Красногрудая птичка сидит.  
(1, 246)

Комментатор (М. М. Кралин) пишет: “Ахматова переносит на статую Аполлона-Кифареда в Павловском парке образ Фамиры-Кифареда из финальной сцены одноименной трагедии И. Анненского. Красногрудая птичка, по Анненскому, — нимфа, мать Кифареда, превращенная богами в птицу за кровосмесительную страсть к сыну. За такой образной формой Ахматова скрывает в этом стихотворении обстоятельства реальной семейной жизни Недоброво<sup>20</sup>. Пересказ сюжетной коллизии драмы Анненского здесь чрезвычайно упрощен, отброшена важнейшая для автора “Фамиры-кифарэда” проблема соотношения эстетического и этического, проблема невольной вины, проблема самонаказания и т. д. В финале “вакхической драмы” Анненского одержимый своим искусством Фамира, спровоцированный матерью на состязание с музой Евтерпой, после своего поражения ослепляет себя и по велению богов становится нищим странствующим музыкантом, а мать в образе птички служит ему поводырем. Кстати, она — нимфа гор, что для Ахматовой, вероятно, породило отдаленную ассоциацию с холмами Павловска. Безумная страсть в “вакхической драме” представала в разных видах, в том числе и как одержимость одним только искусством.

---

жде всего к образу Ленского. Пушкинские реминисценции, связь с самой дорогой — пушкинской — темой характерны для стихов Ахматовой, обращенных к Недоброво. В данном случае вспоминается отражение профиля Недоброво на парчовой занавеске сбоку от его рабочего стола (см.: *Тименчик Р. Д.* Ахматова и Пушкин: Заметки к теме // Ученые записки Латвийского гос. Университета им. Петра Стучки. Рига, 1974. Т. 215. Пушкинский сборник. Вып. 2. С. 38, 39, 43—45, 48—53, 55). Однако в позднем ахматовском наброске «К статье Г. С<труве> (о Гумилеве)» говорится: «Замазыванье акмеизма — большой грех перед страдальческой тенью» (Записные книжки Анны Ахматовой. С. 267). Здесь «страдальческая тень», безусловно, — основатель акмеизма Гумилев, а не противник акмеизма как литературного объединения Недоброво. В стихотворении же 1921 г. «Пока не свалюсь под забором...» образы того и другого сконтаминированы: посвящаясь Недоброво, но в тексте дана скрытая цитата из обращенных к Ахматовой «Пятистопных ямбов» Гумилева («Ни роз, ни архангельских сил»- 1, 362).

<sup>19</sup> Правда, в стихотворении 1911 г. «Смутный отрок бродил по аллеям...» именно в Царском Селе замечены «низкие пни» (1, 77). Но в 1958 г. Ахматова в стихе «У озерных глухих берегов» заменила частый у нее (идуший от Блока) эпитет «глухих» на глагол «грустил»: «Откуда взяться глухим берегам возле резиденции царя?» В ответ на возражение Л. К. Чуковской, напомнившей о «пнях», Ахматова заявила: «У меня пни, а у вас просто привычка к прежнему» (*Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 3. С. 166).

<sup>20</sup> *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. / Составление и подготовка текста М. М. Кралина. Т. 1. М., 1990. С. 383.

В стихотворении Ахматовой “Пусть голоса органа снова грянут...” (1921), обращенном, вероятно, к композитору А. С. Лурье, католику по вероисповеданию (отсюда орган)<sup>21</sup>, лирическая героиня прощается с неверным спутником, предупреждая его: “Но берегись своей подруге страстной // Поведать мой неповторимый бред, — // Затем, что он пронизет жгучим ядом // Ваш благостный, ваш радостный союз... // А я иду владеть чудесным садом, // Где шелест трав и восклицанья муз” (1, 364). Связь с творчеством Анненского, несмотря на прямые переключки (“бред”, “яд”, “музы”), может быть, и не так очевидна, как в других случаях, с Недоброво и образами Павловска — предположительна. А. С. Лурье едва ли не во всех отношениях, в том числе нравственном, был полной противоположностью благороднейшему Н. В. Недоброво; но Ахматова с ее чувством вины и греха могла сопоставлять противоположные фигуры и по контрасту.

Кифаред в Павловске ассоциируется с Павловским вокзалом, где, согласно цитированной автобиографической заметке Ахматовой, ей виделся “призрак Настасьи Филипповны”. Ахматовой было присуще не только чувство вины и греха, но и — по контрасту — чувство своей «несравненной правоты»: «Больше нет ни измен, ни предательств, // И до света не слушаешь ты, // Как струится поток доказательств // Несравненной моей правоты» (1, 489), — говорится в стихотворении 1940 г. «Не недели, не месяцы — годы...» из цикла «Разрыв». М. М. Бахтин писал о героине «Идиота»: «Считая себя виновной, падшей, она в то же время считает, что другой, как другой, должен ее оправдывать и не может считать ее виновной. Она искренне спорит с оправдывающим ее во всем Мышкиным, но так же искренне ненавидит и не принимает всех тех, кто согласен с ее самоосуждением и считает ее падшей»<sup>22</sup>. В отличие от Настасьи Филипповны Ахматова обычно приходила к выводу о своей правоте не только перед другими, но и перед собой. И все же в определенных случаях, надо полагать, могла видеть в Настасье Филипповне свою литературную предшественницу.

Вообще Достоевский был для Ахматовой первым сильнейшим впечатлением от литературы. «Первая бессонная ночь — «Бр<атя> Карамазовы»»<sup>23</sup>, — вспоминала она. Юную Ахматову поражали как произведения, так и личность писателя. План ее неосуществленной книги «Мои полвека» начинается пунктом «[1] Ф. М. Достоевский (рассказ М. Ф. Вальцер)» (5, 245). В других планах автобиографической книги этот рассказ как важнейшее событие упоминается еще четыре раза (5, 246, 248—250). Для Ахматовой и Петербург ее первых лет ассоциировался с Достоевским: «Петербург я начинаю помнить очень рано — в девятых годах. Это в сущности Петербург Достоевского» (заметка «Город» — 5, 172), — и даже вся Россия: элегия «Предьстория» (1940, 1942, 1943) начинается словами «Россия Достоевского» (1, 485).

Для И. Ф. Анненского Достоевский был “поэтом нашей совести”<sup>24</sup>, а для Ахма-

<sup>21</sup> См.: Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 1. С. 866—868 (комментарий Н. В. Королевой). Вместе с тем, думается, не исключены ассоциации с другим человеком — В. К. Шилейко, с которым Ахматова к 1921 г. прекратила супружеские отношения.

<sup>22</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 273.

<sup>23</sup> Записные книжки Анны Ахматовой. С. 80.

<sup>24</sup> Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 147, 239 (см.: Аникин А. Е. Указ. соч. С. 16, 27).



товой также и поэтом безумия: А. Е. Аникин справедливо выделил в этой связи эпитет-неологизм (прилагательное, образованное от фамилии) в “Поэме без героя” в соответствующем сочетании — “достоевский и бесноватый” Петербург<sup>25</sup>. Настасья (Анастасия — воскресающая) Филипповна Барашкова (намек на жертвенность) убита почти обезумевшим Рогожиным<sup>26</sup>. В Павловском вокзале происходит скандальная сцена (в конце ее участвует и Рогожин), когда Настасья Филипповна, страстно тянущаяся к нравственной чистоте “падшая женщина”, наносит удар хлыстом по лицу оскорбившего ее офицера, а князь Мышкин, у которого, как известно, не все в порядке с психикой, пытается ее защитить, в частности, тем, что говорит о ней: “Она сумасшедшая! Помешанная! Уверяю вас!”<sup>27</sup> — и потом не раз это повторяет. Ахматовой в разное время приходилось бывать в роли “монахини” и роли “блудницы”, она преодолела противоположность этих ролей, освятив любовь вообще<sup>28</sup>, и в этом смысле образы “Идиота” были ей далеко не безразличны. Набрасывая в 1959 г. сценарий или либретто балета по “Поэме без героя”, Ахматова упомянула ряд персонажей поэмы, другие известные образы включая Фауста и добавила: “А еще призрак Настасьи Филипповны”<sup>29</sup>.

Первый этап романа с Артуром Лурье у нее пришелся, по мнению М. М. Кралина, на 1914 г. Тогда Ахматова, замужняя женщина, посещала Лурье, который был женат, у него на квартире в доме № 29 по Гороховой улице (кв. 25); он в то время писал романсы на стихи “Четок”. Они за полночь засиживались за роялем. Хозяйка квартиры “сочла затягивающиеся визиты Ахматовой не совсем приличными для нравственного воспитания подрастающей дочери Аси, и Артуру было отказано от квартиры”<sup>30</sup>. Через дом от дома № 29 находился дом № 33, который, как известно, считался “домом Рогожина”<sup>31</sup> — пусть с недостаточными основаниями, но Ахматова наверняка считала так. Мимо этого дома она ездила к Лурье с Царскосельского вокзала. Место гибели Настасьи Филипповны и место одного из ее отчаянных поступков, связанное с музыкальными ассоциациями, — Павловский вокзал — вполне могли соотноситься в сознании Ахматовой, потому и павловский Аполлон-Кифаред мог быть связан в ее поэтическом творчестве отнюдь не только с Фамирой-кифаредом Анненского. Это, конечно, гипотеза, но у поэта столь широких ассоциаций, как Ахматова, важно учитывать даже предположительные возможности истолкования и поэтических, и прозаических (не собственно художественных) текстов. Во всяком случае, вряд ли случайно в 1940 г. Ахматова задумывала целую поэму “Россия Достоевского” («Предыстория», первая из “Северных элегий”, посвящалась времени рождения ее поколения), написала первый вариант “Поэмы без героя” и отрывок “Пятнадцатилетние руки...”<sup>32</sup>, позже озаглавленный “Из цикла “Юность””. Внутренняя связь этих произведений сменению не подлежит, а парки и памятники Павловска являются одним из многочисленных элементов этой связи. Причастно к ней и творчество Достоевского.

<sup>25</sup> Аникин А. Е. Указ. соч. С. 27.

<sup>26</sup> См.: Альтман М. С. Достоевский: По вехам имен. Саратов, 1975. С. 63—64, 67—70.

<sup>27</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. Л., 1974. С. 291.

<sup>28</sup> См.: Хейт А. Указ. соч. С. 197—198, 207—208.

<sup>29</sup> Записные книжки Анны Ахматовой. С. 85.

<sup>30</sup> Кралин М. Артур и Анна. Л., 1990. С. 191—192.

<sup>31</sup> См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 9. С. 440.

<sup>32</sup> См.: Хейт А. Указ. соч. С. 249.

# Развивая теорию хронотопа

Т. В. КОТОВИЧ

Николай Алексеевич Паньков стал одним из ярчайших представителей второго Витебского ренессанса в XX веке. Все те, кто имеет отношение к исследованиям культуры русского авангарда, к бахтинистике, к истории Витебска в начале предыдущего столетия, к феномену его социокультурного прорыва, — знают о явлении ренессанса в этом городе в 1918 — 1923 годах. И многие воспринимают витебские события, начавшиеся в конце 1980-х гг., как «серебряное» время послесловия. Смысл подобного постскриптума раскрывается в плане теории, которая долгое советское время отсутствовала в искусствоведении, где востребованным был только описательный метод. Восстановленная память о славном прошлом Витебска позволяла создать основу для актуальных в конце XX века методик исследования текстов культуры. За оболочкой вдохновения и мастерства искали строго математические модели произведения. Способ их обнаружения задавался теоретическими системами Михаила Бахтина и Казимира Малевича.

Во второй половине 1980-х гг. в Витебске было создано творческое объединение (неформальных — как тогда было принято их называть) художников «Квадрат», началась эпопея Международного фестиваля современной хореографии IFMC, а в начале 1990-х в стенах витебского университета возникла и созрела идея научного журнала, посвященного М. Бахтину и его научным концепциям. Осуществить такую идею без серьезной финансовой основы было настоящей авантюрой, и как человек, рожденный под знаком Овна, Николай Алексеевич Паньков бросился во времена развала большой империи в активное соиздание новой социокультурной ситуации в городе. Его желанием вывести проект на более высокий уровень объясняется отъезд из Витебска в Москву (как в начале века уезжали из провинциального города участники первого витебского ренессанса). Однако и всё то, что он успел, заслуживает, в свою очередь, серьезного исследования. Альманах выходил четыре раза в год. И сам сбор материалов, их редактирование и подготовка к публикации, работа с авторским корпусом и умение создать и опереться на коллектив собственной редакции — требовал времени, усилий, психологической закалки от главного редактора журнала. И самым важным оставалась научная ориентация и перспектива самого ученого, взвалившего на себя груз издателя в сложных условиях тогдашнего социума.

Внешне всегда спокойный, выдержанный, словно несколько углубленный в себя, он демонстрировал всегда мужскую модель поведения как руководитель, как менеджер, как ведущий конференции «Бахтинские чтения», как собеседник и соратник. Он один в городе смог сделать невероятное: ежеквартальный выход журнала «Диалог. Карнавал. Хронотоп» в течение восьми лет и три международных научных симпозиума. Пожалуй, он сделался флагманом второго ренессанса, и, собрав вокруг себя людей значительных, задавал тон в настроении всех остальных, в их изысканиях и продвижении.

К середине 1990-х гг. Николай Алексеевич имел уже настоящий опыт организаторской и издательской деятельности, во многом он помог и мне, тогда только вступающей на эту дорогу с моим научным проектом «Малевиц. Классический авангард. Витебск». В его редакции верстали и вычитывали первые номера моего альманаха, он консультировал меня и в проведении международной конференции. То, что мой проект жив и здоров, составляет часть его, Панькова, творческой активности в Витебске.

Серьезный ученый-гуманитарий, он проводил архивные изыскания, его открытия в бахтинистике позволили ему завоевать большой авторитет среди исследователей творчества М. Бахтина в мире. Активно участвуя в международных взаимосвязях, он продолжал работать над солидным изданием биографии Михаила Бахтина. Всё это является мощной заявкой на место в истории. Не только города (он — один из первых лауреатов городской премии «Созвездие муз»), но и гораздо более широкого пространства.

Вряд ли Николая Панькова можно причислить к людям карнавального способа жизни, но вот диалог совершенно точно характеризует его мышление. А хронотопом его стал Витебск, и это не случайно.

В исследованиях, связанных с продолжением теорий М. Бахтина о карнавале, диалоге, хронотопе именно последний является наименее изучаемым понятием и наиболее многогранным. Тем не менее, именно этот термин (при всей разносторонности его трактовки) представляется достаточно актуальным, так как в переходные эпохи его смыслы выдвигаются на первые позиции в структурном анализе произведений искусства.

Согласно А. Гуревичу, одному из крупнейших авторитетов в исследовании пространственно-временного континуума в культуре, «мало найдется показателей <...>, которые в такой же степени характеризовали бы <...> сущность, как понимание времени. В нем воплощается, с ним связано мироощущение эпохи, поведение людей, их сознание, ритм жизни, отношение к вещам».

Понятие единства пространственно-временного континуума как хронотопа первым использовал в исследовании литературы М. Бахтин, заимствовав его у А. Ухтомского, который в 1925 г. ввел этот термин в биологию, заимствовав его из теоретической физики А. Эйнштейна (1915), математических пространственно-временных представлений Г. Минковского (1908) и философской метафизической системы С. Александера (1920).

Термин «хронотоп» (на греческой основе), соответствующий немецкому *Zeit-Raum*, английскому *space-time*, М. Бахтин применил при создании теории романа, использовав весь пространственно-временной комплекс в качестве доминанты анализа развития романа в историческом процессе. По определению М. Бахтина, хронотоп является необходимой формой познания реальной действительности, и в этом смысле играет значительную роль в художественном познании.

В физике и философии категории пространства и времени в течение всего XX века рассматриваются как базовые. История науки знает несколько подходов к осмыслению данных понятий. Это — ньютоновские абсолютное пространство и абсолютное время, самостоятельные и независимые от объектов и процессов внутри них, подобные некоему пусто-

му мешку (аристотелевский подход). Понимание пространства и времени как отношения между объектами (лейбницевский подход). Понятие четырехмерного пространства-времени (подход Г. Минковского). Пространственно-временной континуум как абсолют при относительности пространства и времени (подход А. Эйнштейна). Время в качестве самостоятельной фундаментальной физической величины (подход М. Планка). Теория С. Хокинга о мнимом пространстве-времени. О возможности разнонаправленности потоков времени говорил И. Пригожин. Представления о пространстве-времени изменились с появлением неевклидовых геометрий Н. Лобачевского и Б. Римана, описавших пространство с отрицательной и положительной кривизной. В 1970-е гг. появилась теория суперсимметрии с понятием многомерного пространства-времени. Тогда же возникла и теория суперструн (физик Г. Венециано рассчитал формулу элементарных частиц, которые являются одномерными струнами или петлями, вибрирующими в многомерном пространстве-времени). По мнению С. Хокинга, одни пространственно-временные измерения развернуты во Вселенной, другие остаются свернутыми.

Пространство и время являются основными категориями не только в физике, они относятся к фундаментальным и в гуманистике, более того, на соотносительность процессов, осмысляемых точными науками, с процессами, рассматриваемыми в искусстве слова, указывает Вяч. Иванов, отметивший, что теория единства пространства и времени является простейшей формулировкой идеи драматургического хронотопа. И А. Ухтомский высказывал идею о введении в нейрофизиологию различия между физическим временем и временем психологическим, в котором события жизни и эмоции могут повторно переживаться: «Аналогия между осознанием этого различия (человеческого чувства времени и событий во вселенной, что отмечает Эддингтон — Т. К.) в науке XX века и его претворением в искусстве нашего времени, в частности в театре, разительна». Высказанные соображения позволяют нам сопоставлять концепции и идеи искусства и науки не метафорически, а в виде своего рода алгебраической проверки творческой гармонии.

Источником реального времени является, как известно из трудов А. Бергсона и В. Вернадского, движение жизни, и реальность осознается как время-пространство, имеющее информационное значение, порождаемое живым веществом. А биологическое «дление» и информация позволяет взаимоувязывать в целостный пространственно-временной континуум художественно-творческие процессы и реальность. Время-пространство представляет собой основу архитектуроники произведения искусства, хронотоп выступает в качестве системы координат произведения. Изменение хронотопа М. Бахтин рассматривал как вектор развития искусства, а по имманентной стабильности системы художественного мышления определял уровень социальных связей, представлений о мире и месте в нем человека, в целом весь психофизиологический контекст.

В модели искусства понятия пространства и времени являются основными. По определению А. Гуревича, моделью человек руководствуется во всем своем поведении, с помощью ее категорий отбирает импульсы и впечат-

ления и преобразует внешний мир в данные собственного опыта. Модель мира представляет собой устойчивое образование, определяющее человеческие восприятия и переживания действительности, а пространство и время являются определяющими параметрами человеческого опыта. А значит, проблема модели мира — это не только проблема художественного произведения, но и проблема личности, отношения которой с миром выражаются в категориях пространства и времени.

Уже мифология, как отмечает М. Каган, выявляет весь драматизм отношения человека с пространством и временем. Именно в искусстве мышление обретает способность разрывать объективный пространственно-временной континуум и прорываться в духовный: «искусство освобождает человека от власти пространства и времени, позволяя ему жить в иллюзорной художественной реальности, в которой он властвует над пространством и временем. Это нужно <...> для того, чтобы обрести дополнительные резервы средств формирования человеческого духа».

Одним из первых фундаментальную базу для разработок категории художественного времени создал Д. Лихачев: «Художественное время — явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание писателем». У Д. Лихачева представлена солидная библиография о проблеме времени в литературе. (Одна из первых работ, где ставится проблема времени в художественном произведении еще в первой четверти XX века, — статья А. Цейтлина «Время в романах Достоевского»).

Время в произведении определяется, прежде всего, его внутренней организацией, т. е. здесь элементы подчинены некоему внутреннему порядку, определенной последовательности, в которой они выступают как элементы целого. «Структурное время произведения не есть <...> время его механической развертки, простой смены одних «кадров» другими. Это время связано с накоплением и превращением качества. Его следовало бы сравнить <...> со временем роста и становления организма, развития (подчеркнуто нами. — Т. К.) когерентного целого».

Итак, М. Бахтин, создавший в работе «Формы времени и хронотопа в романе» своего рода периодическую систему хронотопов классического романа, рассматривал хронотоп только как сюжетно-содержательную базовую категорию. Данной позиции М. Бахтина противостоял Д. Лихачев, определяющий «время» и «пространство» как понятия, выводимые из самой художественной структуры литературного произведения. В его исследованиях по древнерусской литературе он наиболее близко подошел к анализу соотношения пространства-времени со структурой текста. Мы утверждаем, что эти противоположные по сути позиции существуют как взаимодополнительные теории. И на основе подобной взаимодополнительности развиваем теорию хронотопа в театральном искусстве.

Театральное произведение представляет собой многогранную систему согласования хронотопов различных ее уровней и элементов. Точкой схода и согласования всех уровней хронотопа театрального произведения является его пространственно-пластическая система, через которую мы можем судить о параметрах хронотопа спектакля как целостности.

Хронотоп сценического произведения рассматривается в исследовании как многоуровневая структура. На *первом* уровне выявляется специфика театра как вида искусства и обстоятельства формирования его хронотопа. При вычлениении театра из синкретической целостности ритуальных форм деятельности появляется система с триадой элементов «актер — пространственно-пластическая система — зритель», где каждый из элементов обладает собственным пространством-временем. Система в подобной целостности существует только на протяжении спектакля, когда каждый из элементов задействован, и все хронотопы включены в целостное взаимодействие. Действующим объектом в системе является «актер — пространственно-пластическая система», воспринимающим, но не пассивным в данной системе, — зритель.

Спектакль как существующий объект обладает теми же свойствами, что и любой объект в мире физической реальности, и на *втором* уровне осмысления пространства-времени спектакля мы устанавливаем его нахождение в сценических условиях (пространство сцены) и обладание определенной длительностью (время действия). На *третьем* уровне пространства-времени спектакля мы обнаруживаем, что зависимость формы произведения от вида и размера сценической площадки и от длительности спектакля не более значительная, чем обратная зависимость: сценический язык произведения сам формирует пространство вокруг происходящего и регулирует протяженность актов, а также их количество. Здесь очевидной становится взаимозависимость пространства, времени и объекта. На *четвертом* уровне пространство и время осознаются как определенные типы отношений между объектами, из чего становится понятным, что пространственно-временной континуум театрального произведения представляет собой сложную систему внутренних взаимозависимостей элементов системы.

*Пятый* уровень — уровень хронотопа самого действующего объекта, т. е. сценического произведения. Здесь система, в свою очередь, состоит из нескольких уровней. Во-первых, это взаимодействие «драматургический источник (пьеса, инсценировка, сценарий, мотив и т. п.) — пространственно-пластическая система спектакля», т. е. литературный текст с особенностями его хронотопа и сценическое воплощение данного текста с переводом его в хронотоп спектакля. Во-вторых, «пространственно-пластическая система — режиссер», т. е. реально существующее сценическое произведение как материальный объект и авторская его идея, концепция, духовно-эстетический источник бытия произведения. Таким образом, в осуществленном на сцене спектакле мы обнаруживаем двойную реальность: пространство-время воспринимаемого объекта (физическая) и пространство-время *идеи объекта*, его мыслимой формы (метафизическая). В этом двойном хронотопе объект рождается из идеи (из «ничего») при сохранении энергии, потенциала, творческого импульса. Современные физики и философы все чаще высказывают гипотезу о том, что пространство-время макромира (в объективном пространстве реальности) порождается процессами за пределами видимой реальности и исходят из вакуума.

Пространственно-пластическая система — это сценический язык произведения, взаимосогласование его внешней и внутренней художественной фор-

мы, где внешняя форма — это сумма партитур выразительных средств спектакля, а *внутренняя* — источник согласования этих партитур, т. е. логически мыслимая структура (пространство-время режиссерской концепции, идеи).

В-третьих, «пространственно-пластическая система — актер», где актер только частью своего пространства-времени входит в общую структуру, что определено параметрами хронотопа пространственно-пластической системы.

В-четвертых, «пространственно-пластическая система — зритель», где возникает синергетическая ситуация, когда спектакль в момент своего завершения, т. е. распада пространства-пластической системы, целиком переходит в пространство-время зрителя, производя операцию структурного, эстетического и нравственного воздействия, меняя внутренний мир зрителя. Мы полагаем, что на данном уровне и выполняется цель организации всей системы хронотопа спектакля.

Поскольку традиционные классические исследования сценического искусства были сосредоточены на уровне взаимосвязи «драматургический источник — пространственно-пластическая система спектакля», и поскольку существует большая библиография по данной проблеме, мы не останавливаемся на ней. Точкой схода и согласования всех уровней хронотопа театрального произведения мы полагаем его пространственно-пластическую систему. Именно она представляет собой систему художественных средств организации хронотопа.

*Структура пространственно-пластической системы спектакля* представляет собой три уровня.

Уровень «актер — пространственно-пластическая система» создает семиотическое поле в виде стилизованных проявлений и способов существования актера в различных сценических системах.

Уровень «зритель — пространственно-пластическая система» создает поле психологического восприятия, наблюдения, свидетельства, обусловленного стереотипами восприятия и определенной художественной картиной мира.

Собственно пространственно-пластическая система определяется: 1) уровнем имманентной структуры (внутренняя форма); 2) уровнем обращенности к наблюдателю (внешняя форма) партитурами выразительных средств спектакля. Пространственно-пластическая система атрибутируется как внешняя граница сценического произведения и как сложноорганизованная структура.

*Актер как системный элемент театрального произведения* может быть рассмотрен как хронотоп актера. Пространственно-временная структура актера, детерминированная положением человека в картине мира и персонажа в хронотопе спектакля, предстает как: 1) время, состоящее из сегментов: а) интровертное, сконцентрированное в актере (длительность сознания, нелинейное, свернутое во внутреннем мире); б) экстравертное, разворачивающееся в хронотопе спектакля (физическое время существования модели-образа на сцене; интровертное время, ушедшее вглубь образа; часть времени модели-образа, востребованная хронотопом спектакля); 2) пространство, состоящее из: а) совокупности геометрического, физического, физиологического (по П. Флоренскому) и духовного, выражающего присутствие и реализацию человека в физическом, социальном и пр. контекстах; б) оппозиции

I актер — пространственно-пластическая система — зритель

II пространство сцены + длительность действия → пространственно-пластическая система

III пространство сцены + длительность действия ← пространственно-пластическая система

IV определенный тип отношений  
внутри пространственно-пластической системы

V а) пьеса ↔ пространственно-пластическая система

б) режиссер → пространственно-пластическая система

в) актер ↔ пространственно-пластическая система

г) зритель ↔ пространственно-пластическая система

### 1.1 – Структура хронотопа театрального произведения



внутреннего и внешнего пространства (в границах внутреннего актер моделирует образ; форма внешнего меняется с возникновением образа).

Хронотоп актера всегда больше хронотопа сценического произведения, и в процессе реализации образа-модели можно говорить только об определенной зоне совмещений, параметры которой определены типом пространственно-пластической системы спектакля.

*Зритель как элемент театра.* Хронотоп зрителя предстает на уровнях: 1) зритель — актер; 2) актер — пространственно-пластическая система — зритель; 3) пространственно-пластическая система — зритель; 4) пространство-время зрителя.

Общность актера и зрителя заключается в сакральности состояния, наследуемой от ритуала. Разница определяется свойствами хронотопа театра: актер обладает высокой моделирующей способностью и погружен в систему той частью своего пространства-времени, которая востребована структурой спектакля. Пространственно-пластическая система своей внутренней стороной обращена к актеру, а внешней — к зрителю. При этом определяются, как зона совмещения хронотопа актера с пространственно-пластической системой, так и зона совмещения с ней хронотопа зрителя. Параметры ее обусловлены способностью зрителя к декодировке произведения. При этом зритель существует вне спектакля, вне его имманентности; его моделирующая способность относительна. Хронотоп зрителя является целиком интровертным пространством-временем наблюдателя, в которое он «втягивает» произведение.

Компаративный анализ хронотопов классического и современного театра» возможен на *втором* уровне, это — осмысление пространства-времени произведения как зависимости формы произведения от сценических условий, длительности и характера действия; на *третьем* уровне структуры хронотопа — в установлении обратной зависимости, когда сам сценический язык произведения формирует конфигурацию пространства и времени действия; а также на *четвертом* уровне, где пространство и время определены типами отношений между объектами, из чего становится понятным, что пространственно-временной континуум театрального произведения представляет собой сложную систему *внутренних* взаимозависимостей.

Сопоставление сценического пространства-времени с хронотопом соответствующей эпохи обнаруживает аналогии в мировоззренческих структурах и способах построения сценической площадки и размещения объектов на ней. Соотношение ментальных и художественных комплексов позволяет сделать вывод о структурной целостности в восприятии и переживании мира, а также о создании в каждой эпохе того вида художественной реальности, который является художественной матрицей и моделью ее социально-нравственных установок.

*Космологизм пространства-времени античного театра:* в качестве общей геометрической доминанты художественного сознания и мировидения выявляется круг как форма и метафора возникновения живого космоса из хаоса и круг как форма сценической площадки. Чаша амфитеатра с оркестрой внутри символизирует связь замкнутости и открытости вселенной, организованность социума и способность к энергетической концен-

трации. Круговое расположение хора, построение трагедии по принципу кантаты, радиальное соотношение членов хора с корифеем (или актерами-протагонистами) определены параметрами площадки, и вместе с тем, сами иницируют ее восприятие как космоса. Душа человека соотнесена с душой космоса, а основное представление о мире соотнесено с театральной сценой и предназначенной ролью, в чем и состоит смысл возвышенного греческого космологизма. Исследование природы у греков представлено как исследование ее структуры, т. е. геометрических принципов, и евклидово пространство как пространство трех измерений вплоть до XX века будет единственным пространством, в котором развивается сценическое произведение.

*Спиритуально-бесконечное пространство-время средневекового театра:* на основе осмысления фрагментарности времени и пространства в литургических драмах и мистериях, выраженных в ритмических членениях и simultанности действия по горизонтали, а также в делении мира на несколько ярусов по вертикали, — выявляется соотношение данного хронотопа с симметричными модульными математическими закономерностями эпохи.

*Пространственно-временная зеркальность и антропоцентризм театра Ренессанса:* определенным является взаимовлияние фресковой живописи и сценического мизансценирования через использование прямой линейной перспективы, позволившей трансформировать simultанность в органическую связь последовательных фрагментов пространства и времени, а также жестко позиционировать наблюдателя по отношению к сцене.

В хронотопе эпохи исчезает средневековая символика и потусторонняя вертикаль смыслов и построений мира. Вращающиеся декорации и занавес завершают оформление хронотопа театра этого периода как замкнутого предела сцены-коробки пространства и времени с ее визуальной открытостью задней стены сцены за счет нарисованных перспектив. Эпоха Ренессанса акцентировала личность, апеллирующую не к спиритуальности, а к реальному пространственно-временному физико-химическому континууму. В этой связи возник интерес к выявлению самой сущности человека, что определило школу *commedia dell'arte* с ее универсальной актерской техникой. В сцене-коробке восприятие масштабности актера зависит от сценического пространства, которое сформировано аркой портала и внешними параметрами декорации. Эволюция театра приводит к трансформации сценической площадки, которая, в свою очередь, определяет тип произведения.

*Рационализм в пространственно-временном развитии театра Нового времени:* классицистский театр предстает квинтэссенцией порожденной Ренессансом предельно расчищенной системы. Эта система усугублена триединством места, действия и времени. Она акцентирует на сцене виртуальную модель искусственно сгармонизированного социума. Предполагаем, что художественный хронотоп здесь соотносим с позицией мышления в Новом времени, где целью является не поиск причин, а строгое математическое их описание (Р. Декарт). Идея абсолютного пространства, везде одинакового и неподвижного, и абсолютного времени, всегда характеризующегося равномерностью, соотносима с художественным хронотопом классицизма. В нем пространство-время репрезентировано (в физическом смысле) сценической коробкой с линейной перспективой, диктующей структуру сценического зрелища.

Театр барокко и романтиков, акцентируя время в сценическом хронотопе, разрушают жесткую зависимость произведения от пространства. Эта тенденция приводит к реалистическому европейскому театру с его устремленностью во внутренний мир персонажа, а, значит, и к разрыву с зависимостью спектакля от внешних сценических условий.

Возникшие на рубеже XIX — XX вв. режиссерские системы выводят на новый, четвертый, уровень осмысления структуры хронотопа театрального произведения, где пространство-время определены типами отношений между объектами, и где обнаруживается первенство внутренних взаимозависимостей произведения. Театр XX века предстает как новая синергетическая ситуация, где в точке бифуркации, т. е. распадения структуры классического театра, появляются пути новой самоорганизации в сценическом искусстве.

*Иррациональность пространства-времени театра XX века:* искусство XX века как осмысление проблем пространства и времени видится на пятом уровне структуры хронотопа. Трансформация классического театра направлена на разрыв причинно-следственных связей и отказ от предметности (идущей от новых научных представлений в геометрии Н. Лобачевского и физике А. Эйнштейна), и переходу на новые средства и технологии организации хронотопа и моделирования спектакля. Звуковые, световые, сценографические партитуры в произведениях К. Станиславского стали первым шагом к освоению движения времени и пространства спектакля. Э. Г. Крэг также с помощью света стремился визуализировать внутренние связи произведения.

Синергетическая ситуация в театральном искусстве второй половины XX века предстает в виде постмодернизма как художественного полилога смыслов, элементов пространственно-пластической системы, средств организации хронотопа. Синтезирование художественного результата переходит к зрителю, хронотоп которого вбирает в себя сценическое произведение целиком. Пространственно-пластическая система спектакля из результата превращается в процесс, при этом, также вбирая хронотоп зрителя в себя, что позволяет сделать вывод о возвращении спектакля в синкретизм ритуала.

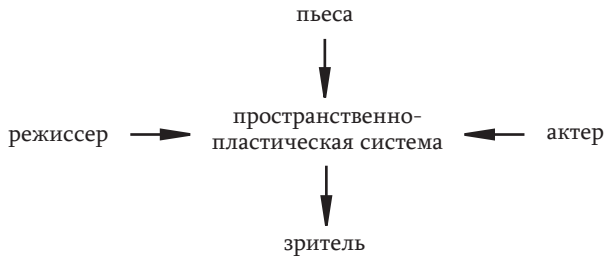
На основе произведенного анализа очевидными становятся следующие виды хронотопов театра: 1) космологический, в котором наиболее значимым является пространство; 2) спиритуальный, в котором так же преобладает пространство, время здесь является параметром, более важным, чем в античности, однако не имеет значения само по себе, оно существует на фоне вечности, вневременного; 3) антропоцентрический, акцентирующий пространство с наибольшей силой, время здесь глубоко пространственно и конкретно, оно едино и сюжетно; 4) рационалистический с ростом фактора субъективного времени.

Рассмотренные четыре типа хронотопов представляют хронотоп классического театра.

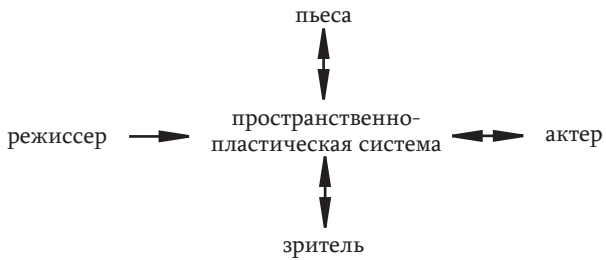
Пятым типом хронотопа является модернистский со свободным варьированием фрагментами пространства и времени. Шестым — постмодернистский, в котором превалирует время.

В процессе эволюции театр формировался из синкретической целостности ритуала посредством появления пространственно-пластической систе-

В классическом театре

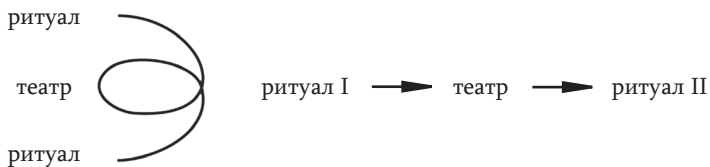


В неклассическом театре



В позднеклассическом театре

зритель = актер = режиссер = пространственно-пластическая система



мы, которая выделила из сообщества участвующих в ритуальной деятельности актера и зрителя и определила их хронотопы, а также внутренне структурировала театральное произведение и сделала его созерцаемым извне.

Взаимодействие составляющих театра «актер — пространственно-пластическая система — зритель», выделившихся из лона ритуальной деятельности, является определяющим во всех типах хронотопов театра. Способы данного взаимодействия и виды соотношения элементов структуры позволяют охарактеризовать тип хронотопа и определить направление вектора эволюции театра.

Предпринятый краткий исторический экскурс раскрывает логику организации хронотопа сценического произведения в классическом театре как относительно самостоятельное существование каждого из элементов структуры. Классический театр в своем развитии прошел ряд этапов в корреляции с художественной картиной мира соответствующей эпохи и параметрами ее хронотопа. Завершением этого этапа является творчество К. Станиславского, хронотоп которого резонирует со всеми уровнями хронотопа классического театра, за исключением одного — взаимодействия актера с пространственно-пластической системой. К. Станиславский переносит акцент на усиленное взаимодействие между двумя данными элементами триады, «замыкая» спектакль «четвертой стеной», оставляя самостоятельным третий (зрителя). Принципы данного взаимодействия репрезентируют хронотоп режиссера через характеристику собственно пространственно-пластической системы, которая принимает иной, чем во всем предыдущем этапе, вид.

На рубеже XIX — XX вв. вектор эволюции сценического искусства устремляется по пути неклассического театра, на котором реформаторы сценического искусства концентрируют творческий поиск в пределах экспериментов с пространственно-пластической системой, выявляя обратную зависимость сценической площадки и времени спектакля от сценического языка произведения, а затем и свойства его внутренней структуры как собственно художественное пространство-время.

Режиссерские эксперименты в неклассическом, модернистском театре указывают на трансформацию соотношений элементов в триаде «актер — пространственно-пластическая система — зритель». Акцент переносится на самое пространственно-пластическую систему, и актер переводится из относительно самостоятельного положения в полное подчинение пространственно-пластической системе на правах одного из ее элементов. Данное образование развернуто на зрителя и апеллирует к его сознанию. Завершением этого этапа является творчество Б. Брехта, хронотоп которого резонирует с хронотопами реформаторов театра, за исключением одного — взаимодействия пространственно-пластической системы с актером. Б. Брехт вводит в пространственно-пластическую систему ту часть хронотопа актера, которая во всех прежних театральных хронотопах оставалась невостребованной и в спектакле не использовалась. Таким образом, у Б. Брехта наличествуют в рамках пространственно-пластической системы и модель-образ и не занятое моделью-образом пространство-время актера, включающиеся в течение спектакля попеременно. В результате хронотоп может быть атрибу-

тирован как гетерогенный, не однородный, состоящий из двух хронотопов: пространства-времени классического театра и пространства-времени неклассического, модернистского театра. Пространственно-пластическая система в произведениях Б. Брехта выстроена с помощью монтажа этих хронотопов. Зритель включен в данную модель на правах «молчаливого собеседника», который не со-чувствием, а со-знанием оценивает происходящее на сцене.

Через хронотоп Б. Брехта вектор эволюции театрального искусства движется к постнеклассическому, постмодернистскому произведению, в котором трансформация хронотопа идет от акцента на актере и акцента на пространственно-пластической системе к акценту на зрителе. В связи с экспериментами Б. Брехта появляется возможность полного отделения актерского пространства-времени, не занятого моделью-образом, от модели-образа и возможность интенции актерского сознания на самое пространственно-пластическую систему, которая становится тождественной хронотопу актера вне модели-образа.

Здесь хронотоп режиссера как мнимое пространство-время напрямую встречается с хронотопом актера. Конечный смысл произведения переносится в сознание зрителя, хронотоп которого «поглощает» пространственно-пластическую систему постнеклассического спектакля, т. к. зритель превращается в со-автора произведения. Таким образом, происходит встреча всех трех хронотопов — режиссера, актера и зрителя в слиянии мнимых время-пространств. Эволюция театра завершается, он как бы возвращается в начальную точку, в ритуал. Следующий этап развития предполагается на новом витке.

Исходя из подобного осмысления движения вектора эволюции театра, выстраивается периодическая система хронотопов, основанием которой является сопоставление художественной и мировоззренческой картин мира на следующих уровнях структуры хронотопа: осмысление построения пространства сцены и времени действия; взаимозависимость формы произведения и типа сценической площадки; внешние и внутренние взаимосвязи структур сценического произведения.

Данное основание позволило выявить шесть типов хронотопа классического, неклассического и постнеклассического театра: 1) космологический хронотоп греческого театра с установкой на пространство; 2) спиритуальный тип хронотопа средневекового театра с градуированным пространством и simultанностью происходящих событий; 3) антропоцентрический тип с акцентом на замкнутом пространстве с прямой перспективой и с акцентом на времени события, что определяет соотношение сценической площадки и пространственно-пластической системы спектакля вплоть до рубежа XIX — XX вв. ; 4) рационалистический тип хронотопа театра Нового времени с разнообразием внешней формы в рамках заданного в Ренессансе соотношения сценической площадки и пространственно-пластической системы (жесткое мизансценирование в театре классицизма с акцентом на пространстве, открытие неограниченных возможностей сценографии в театре барокко с акцентом на времени как на визуальном изменении, стремление к открытой сцене в театре романтиков с акцентом на слиянии пространства и времени); 5) модернистский тип хронотопа с выявлением возможностей конструиру-

вания пространственно-пластической системы произведения и применения различных технологий; б) постмодернистский тип хронотопа с акцентированием времени и исчезающе малом значении пространства.

Понимание театрального произведения как сложной многоуровневой структуры возникает в связи с появлением режиссерских сценических моделей, которые в XX веке создают поле целостностей различного вида. Данный этап развития театрального искусства представляет собой точку бифуркации, в которой структуры классического театра распадаются, и возникает неограниченное число вариантов, вероятностей, направлений движения для образования новых структур. В ситуации нелинейности художественного мышления режиссерские хронотопы варьируются от осознания специфических свойств сценического пространства и сценического времени у Э. Г. Крэга и А. Аппиа до интуитивного ощущения возможностей сценического пространства-времени у В. Кандинского; от «наэлектризованного» пространства-времени К. Станиславского до лоскутного, дискретного у В. Мейерхольда; от взаимобратимого и предельно эстетизированного у А. Таирова до «втянутого» во внутренний мир персонажа у Е. Вахтангова; от раздробленно-фрагментарного и превращенного в хаос у футуристов в «Победе над Солнцем» до выплеснутого из внутреннего мира героя во «Владимире Маяковском».

Режиссерский хронотоп может быть представлен в качестве информационного фантома, творческой идеи и концепции. Это — иррациональное пространство-время, параметры которого определимы только в метафорических понятиях, но вполне соотносимых с тем положением в физике, что существующие теории вакуума не проверяемы экспериментально. Понятие физического вакуума соответствует математическому понятию пространства, которое осознается как логически мыслимая форма, структура, определяемая в качестве среды для осуществления любых конструкций и форм. И для предельно рациональной науки, теоретической физики, сегодня свойственно предельно иррациональное представление. Область иррационального предвдывает существование реальности: до действительного мира было мнимое время (А. Эйнштейн, С. Хокинг). По аналогии с этим, в многоуровневой структуре хронотопа театра режиссерский хронотоп не просто представляет собой один из уровней, он инициирует возникновение всей структуры.

Если актер является носителем и материальной и художественной субстанций спектакля, то режиссер — только художественной. Режиссер, как и актер, обладает интровертным и экстравертным временем. В первом сегменте происходит зарождение модели спектакля в целостности его структуры. Экстравертное время режиссера объективизируется в пространственно-пластической системе сценического произведения в совокупности внешней и внутренней формы спектакля. В отличие от актера, который присутствует на сцене как объект, режиссер не имеет физического времени в спектакле. Интровертное время режиссера целиком трансформируется в экстравертное время-пространство пространственно-пластической системы.

Осмысление пространства-времени режиссера представляется возможным косвенным путем, т. е. через параметры сценического произведения. С осознания свойств пространства и времени спектакля на рубеже XIX — XX

вв. начинается история режиссерского театра в европейской культуре:

— от экспериментов с реальным пространством сцены к поиску масштабов ее выразительности, от выявления образной потенциальности пространства до определения метрики пространства-времени спектакля в западноевропейском театре;

— от гармонизации всей сценической структуры у К. Станиславского до визуализации каркаса конструкции у В. Мейерхольда;

— от эксперимента с *эстетическими* свойствами конструктивного каркаса у А. Таирова до полной деконструкции у футуристов в «Победе над Солнцем»;

— от выявления внутреннего пространства-времени персонажа у Е. Вахтангова до выявления внутреннего пространства-времени автора во «Владимире Маяковском».

Анализ эксперимента В. Маяковского и позднейших эпических построений Б. Брехта позволяют сделать вывод о сценической визуализации собственно хронотопа человека помимо пространственно-пластической системы. В спектакле «Владимир Маяковский» сам поэт выступает как драматург, как режиссер, как актер-исполнитель главной роли и как персонаж по имени Владимир Маяковский. Он репрезентирует собственное Я сквозь всё, что есть на сцене, обнажая, таким образом, не столько процесс развертывания пространственно-пластической системы, сколько процесс ее рождения из ирреальности внутреннего мира. Отсюда — размыкание границы между хронотопом актера и хронотопом режиссера. Б. Брехт с помощью «эффекта очуждения» в сценических условиях раскалывает хронотоп актера, представляя зрителю попеременно то персонаж (модель-образ), то самого актера (его целостный хронотоп), из чего возникает возможность прямого контакта хронотопа зрителя с хронотопом актера как личности.

Целостное представление о мнимом пространстве-времени режиссера, о режиссерском хронотопе дается через совокупность художественных средств организации произведения, т. е. через пространственно-пластическую систему спектакля и ее тип.

Тип пространственно-пластической системы зависит от принципов согласования хронотопа актера с самой пространственно-пластической системой театрального произведения и эволюционирует от оппозиции до взаимопроникновения в классическом театре, от поглощения персонажа пространственно-пластической системой до поглощения пространственно-пластической системы персонажем в неклассическом театре, от вычленения актера из пространственно-пластической системы и отделения его от персонажа до поглощения актером пространственно-пластической системы в постнеклассическом театре.

Сценическое произведение дискретно и самоорганизовано благодаря пространственно-пластической системе. Вместе с тем оно является «открытым» в пространстве-время континуальности. С одной стороны, хронотоп спектакля связан с хронотопом режиссера. С другой, с хронотопом актера. С третьей, с хронотопом драматурга. Данные три стороны определяют свойства хронотопа конкретного спектакля. Вместе с тем, спектакль геометрически и мировоззренчески, в главных своих параметрах, предустановлен кар-



тиной мира эпохи, будучи «открытым» в нее. Все четыре позиции являются вводными опорными параметрами.

Осуществленный спектакль «открыт» и на своем результате, т. е. в сторону зрителя. И в данном направлении рассматриваемая пространственно-пластическая система оказывается в зазоре между хронотопом зрителя до спектакля и его же хронотопом после спектакля. Таким образом, из континуальности четырех вводных выделяется дискретность самого произведения, которая снова поглощается континуальностью на выходе структуры. При этом информационный фантом вводных, развернутый пространственно-пластической системой, вновь сворачивается и уходит во внутренний мир зрителя. Как при создании, так и при декодировке произведения хронотоп создателей и реципиентов духовно изменяется. Катарсис понимается нами как высшая цель хронотопа театрального произведения. А механизм катарсиса — как скачок хронотопа спектакля на новый уровень в момент развоплощения пространственно-пластической системы в сознании зрителя. Это — момент, точечный акт передачи изначального импульса от создателей через пространственно-пластическую систему к зрителю.



## Вопросы биографии и научного творчества Л. В. Пумпянского (из наблюдений о ленинградском периоде 1920—1940-х гг.)<sup>1</sup>

ДЖ. ЛАРОККА

Недавно Н. А. Паньков издал важную работу «Вопросы биографии и научного творчества М. М. Бахтина»<sup>2</sup>, которую он сам определил «своеобразным [...] вариантом жизнеописания Михаила Михайловича Бахтина»<sup>3</sup>. Как автор утверждает в предисловии, его целью было создать исследование, позволяющее воспринимать жизнь и деятельность Бахтина «не как готовый, твердый, устойчивый образ, а как текучий, живой процесс самосознания, незавершенную и незавершимую личность»<sup>4</sup>.

Тот же самый принцип можно применить к рассмотрению биографии и

---

<sup>1</sup> Приносим благодарность Н. И. Николаеву за помощь при обсуждении биографических вопросов, при исправлении текста и за его ценные и важные советы.

<sup>2</sup> Н. А. Паньков. Вопросы биографии и научного творчества М. М. Бахтина. М., 2010.

<sup>3</sup> Там же. С. 4.

<sup>4</sup> Там же.

творчества другой крупнейшей фигуры «Невельского кружка» — филолога и мыслителя Л. В. Пумпянского (1891—1940). Поскольку в его биографии имеется много утрат и лакун, касающихся, в частности, ленинградского периода его деятельности, целью данного сообщения является восстановление главнейших событий жизни мыслителя и *важнейших этапов его* литературоведческой деятельности, в период между его участием в «Вольфила» (1920—1921 гг.) и его кончиной (1940 г.). Если не принимать во внимание некоторые споры о начале этого долгого периода<sup>5</sup>, хотя с этой проблемой всё не так просто, учитывая отсутствие конкретных документов и запутанность и нерешенность обсуждаемых вопросов, то исследование следует начинать с тех осенних месяцев 1920 года, когда Пумпянский принял участие в собраниях «Воскресенья» философа А. А. Мейера, краеведа Н. П. Анциферова и др.

Вокруг «вопроса о “Воскресенье”» накопилось много страдающих неточностями предположений, согласно которым, например, деятельность этого религиозного кружка определяется прежде всего его «промасонской сущностью»<sup>6</sup>. Созданная в Петрограде в 1917 г. по инициативе выше упомянутых деятелей культуры, и закрытая в декабре 1928 г. как «нелегальное объединение антисоветски настроенной интеллигенции»<sup>7</sup>, группа «Воскресенье» никак не была «окультным обществом», но, наоборот, «открытым пространством», где собирались, как и во многих кружках того времени («Скифы», а потом «Вольфила»), люди, исповедующие разные политические убеждения и религиозные *кредо* (среди других, в группе приняли участие философ С. А. Аскольдов, литератор Е. П. Иванов, художник П. Ф. Смотрицкий, историк церкви А. В. Карташев, историк И. М. Гревс и, наконец, Л. В. Пумпянский и М. В. Юдина). Эти представители интеллигенции беседовали об истории культуры, истории религии, литературе и искусстве, читали и толковали Священное Писание, критиковали теорию о классовой борьбе<sup>8</sup>. Не очень ясно, в течение какого времени Пумпянский был активным участником кружка, но он был арестован 24 декабря 1928 г., хотя его и отпустили четыре дня спустя с формулировкой «освобождение его из-под стражи не повлияет на дальнейший ход следствия»<sup>9</sup>. Об аресте Пумпянского свидетельствует Анциферов, утверждающий, что он встретился с ним в «Доме книги» некоторое время спустя после его освобождения:

---

<sup>5</sup> Нужно упомянуть противоположные позиции В. Г. Белоуса и Н. И. Николаева на вопрос об изгнании/добровольном уходе Пумпянского из «Вольфила». См. *Н. И. Николаев. Комментарии // Л. В. Пумпянский Классическая традиция. М., 2000. С. 744—746. В. Г. Белоус Вольфила в двух томах. СПб., 2005. Т. 2, примечание № 21. С. 713; В. Г. Белоус. Вольфила, или кризис культуры в зеркале общественного самосознания. СПб., 2007. С. 385.*

<sup>6</sup> *Б. С. Брачев. Русское масонство XVIII—XX вв. СПб., 2000. С. 395.*

<sup>7</sup> *В. В. Антонов. «Воскресенье» Мейера и «воскресники» Назарова. Невский Архив. Историко-краеведческий сборник. Вып. IV. СПб., 1999. С. 288.*

<sup>8</sup> См. *Г. П. Федотов. Лицо России. Париж. 19882. С. XI, XII; Н. П. Анциферов. Из дум о былом. М. 1992. С. 325; В. В. Антонов. «Воскресенье» Мейера и «воскресники» Назарова. Невский Архив. Историко-краеведческий сборник. Вып. IV. СПб., 1999. 289, 293, 297, 306.*

<sup>9</sup> *Ю. П. Медведев. «Воскресенье». К истории религиозно-философского кружка А. А. Мейера // Он же. Диалог. Карнавал. Хронотоп. № 4. 1999. С. 90.*

Вскоре в «Доме книги» на лестнице я встретил Пумпянского. Он шарахнулся от меня, как от заразного. А месяц спустя там же сам подошел ко мне и тихо сказал: «Прошло уже время, и я могу говорить, не волнуя вас [*sic!*] Следователь, ведущий дело Мейера, просил меня передать вам [*sic!*] и М. В. Юдиной, чтобы вас [*sic!*] не беспокоил арест Мейера. Вас к этому делу не привлекут.» Видя мое удивление, Пумпянский поспешно добавил: «Вы, может быть, не знаете, что я был тоже арестован, а теперь на воле. Я молчал месяц, чтобы вы [*sic!*] поверили моим словам. Месяц прошел, а ни вас [*sic!*], ни М. В. Юдину не трогают. Теперь вы [*sic!*] можете положиться на обещание следователя<sup>10</sup>.

Можно определить ленинградские годы как самые плодотворные в деятельности Пумпянского. Они разделяются на три периода: «невельский» (1922—1926), «социологический» (1927—1932) и «академический» (1932—1940). Несмотря на это, пожалуй, по всей видимости твердое разграничение периодов, можно общие черты для всех трех разных моментов. Начнем с первого.

В 1924 г., после возвращения в Ленинград М. М. Бахтина, невольский кружок вновь возобновил свою деятельность<sup>11</sup> и даже приобрел новых членов. Случайным участником был Н. И. Конрад (1891—1970), будущий академик востоковед, имя которого появляется в записках Пумпянского в мае-июне 1924 г.<sup>12</sup>; кроме него, к кружку присоединился Конст. Вагинов (1899—1934), личность и творчество которого, как мы ниже рассмотрим, сыграли важную роль в биографии Пумпянского. Постоянными посетителями кружка были геолог Б. В. Залесский (1887—1966), биолог И. И. Канаев (1893—1983) и индолог М. И. Губянский (1893—1943). Известно, сколь многообразной была гамма вопросов, обсуждавшихся в кружке: от Канта до Фрейда, от Пруста до Бергсона, от марксизма до формального метода, от теологических проблем до интереса к сверхъестественному. Доклад Пумпянского <О марксизме><sup>13</sup> был прочитан и обсужден именно на одном из заседаний этих «кантовских» семинаров<sup>14</sup>. Доклад <О марксизме> свидетельствует о неприязни большинства невольцев к марксистским теориям<sup>15</sup>. Но нужно отметить, что интерес литературоведа к марксизму обнаружился уже в «Вольфиле»: 19-ого июня 1922 он принял участие вместе с философом А. З. Штейнбергом в диспуте о философии марксизма<sup>16</sup>. Мы также зна-

<sup>10</sup> Н. П. Анциферов. Из дум о былом. М., 1992. С. 327.

<sup>11</sup> См. Н. И. Николаев. Лекции и выступления М. М. Бахтина в 1924—1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского // Л. А. Гоготишвили, П. С. Гуревич. М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 222; Н. И. Николаев. Энциклопедия гипотез // Л. В. Пумпянский. Классическая традиция. М., 2000. С. 15.

<sup>12</sup> Н. И. Николаев. Лекции и выступления М. М. Бахтина в 1924—1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского // Л. А. Гоготишвили, П. С. Гуревич. М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 233.

<sup>13</sup> См. Л. В. Пумпянский. <О марксизме> (Подготовка текста и публикации Н. И. Николаева) // Литературоведение как литература: Сборник статей в честь С. Г. Бочарова. М., 2004. С. 331—338.

<sup>14</sup> Н. Марчалис. *Wachtin's Circle* // «Russian Literature» XLI. 1997. С. 279; А. М. Кузнецов. М. В. Юдина — новое понимание реальности. Очерк жизни и творчества // М. В. Юдина. Обреченная абстракции символикe и бесплатности музыки. Переписка. 1946—1955 гг. М., 2008. С. 12.

<sup>15</sup> См. Н. И. Николаев. Невельская школа философии и марксизм (Доклад Л. В. Пумпянского и выступление М. М. Бахтина) // Литературоведение как литература: Сборник статей в честь С. Г. Бочарова. М., 2004. С. 327.

<sup>16</sup> Н. И. Николаев. Комментарии. С. 744 // Л. В. Пумпянский. Классическая традиция. М., 2000;

ем, что в 1923 г. критик читал книгу «Кант и Маркс» немецкого философа Карла Форлендера, где утверждалась необходимость соединения марксизма с этической концепцией кантианства<sup>17</sup>.

В 1922—1924 гг. Пумпянский продолжил свою преподавательскую деятельность, к которой он приступил в марте 1921 г., в бывшем Тенишевском училище — о его курсах и других его докладах дошли до нас свидетельства его ученика, музыкального критика и впоследствии директора Ленинградской Филармонии И. И. Соллертинского<sup>18</sup>, — где читал курсы, посвященные Гоголю<sup>19</sup>, Лермонтову (1922) и русской классической поэзии. В рамках рассмотрения русского классицизма им были прочитаны курсы «История новой русской литературы» (1921—1922)<sup>20</sup> и «История русской классической литературы» (1923), переработанные затем в так и оставшийся незавершенным вариант «К истории русского классицизма» (1923—24)<sup>21</sup>. Записи Пумпянского этого периода<sup>22</sup> показывают, что темы, бывшие предметом анализа в Невеле в 1919 г. — творчество Канта, философия религии, этика, эстетическая деятельность — продолжают занимать особое место не только в собраниях кружка, восстановленного в Ленинграде, но и в сфере интересов самого Пумпянского. Между тем, доклады, сделанные им в Невеле (1918—1919), представляют собой ядро идей последующих работ, созданных в тот период, который мы условно определяем как «невельский» (1922—1926), поскольку именно в эти годы возобновились заседания участников Невельской школы философии. «Опыт построения релятивической деятельности по “Ревизору”» (1919) и прочитанный в «Вольфиле» доклад «Размышления о “Ревизоре” Гоголя» (17 мая 1921 г.) предворяют расширенные и систематические разборы произведений Гоголя. Действительно, в 1922 г. филолог начинает работу над оставшейся незавершенной книгой «Гоголь», впервые частично опубликованной в 1984 и 1986 гг.<sup>23</sup>, изданной полностью в 2000 г.<sup>24</sup> В эти годы он работал усердно над «Мертвыми душами» и «Тарасом Бульбой», пользуясь третьим томом «Сочинений» Гоголя (издание 1889 г. под редакцией Н. Ти-

---

В. Г. Белоус. Вольфила в двух томах. СПб., 2005. Т. 2. С. 356.

<sup>17</sup> Н. И. Николаев. Невельская школа философии и марксизм (Доклад Л. В. Пумпянского и выступление М. М. Бахтина) // Литературоведение как литература: Сборник статей в честь С. Г. Бочарова. М., 2004. С. 324.

<sup>18</sup> См. Л. В. Михеева. И. И. Соллертинский. Жизнь и наследие. Л., 1988. С. 24, 27—31, 36.

<sup>19</sup> См. Н. И. Николаев. Творчество Гоголя в исследованиях Л. В. Пумпянского // Преподавание литературного чтения в эстонской школе: Методические разработки. Таллин, 1986. С. 92.

<sup>20</sup> Кроме анализа поэзии Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова и Державина, часть данного курса посвящена поэтике Лермонтова. Эти страницы были написаны с 17 мая по 21 июня 1922 г. и опубликованы впервые в 2000 г. См. Л. В. Пумпянский. Лермонтов // Он же. Классическая традиция. М., 2000. СС. 599—647; Н. И. Николаев. Комментарий. С. 824—831 // Л. В. Пумпянский. Классическая традиция. М., 2000. <sup>21</sup> См. Н. И. Николаев. Комментарий // Л. В. Пумпянский. Классическая традиция. М., 2000. С. 651.

<sup>22</sup> О содержаниях тетрадей см. Л. В. Пумпянский. Лекции и выступления М. М. Бахтина в 1924—1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского (подготовка текста и примечания Н. И. Николаева) // Л. А. Гоготилишвили, П. С. Гуревич. М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 232—246.

<sup>23</sup> Л. В. Пумпянский. Вечера на хуторе близ Диканьки и Л. В. Пумпянский. О «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя // Преподавание литературного чтения в эстонской школе: Методические разработки. Таллин, 1986. С. 100—126.

<sup>24</sup> Л. В. Пумпянский. Гоголь // Он же. Классическая традиция. М., 2000. С. 257—342.

хонравова). На страницах этой книги, хранящейся в Отделе редких книг Научной библиотеки С.-Петербургского государственного университета<sup>25</sup>, проведена тщательная каталогизация исторических, стилистических, языковых и других особенностей романа и повести, которую Пумпянский осуществил, выделив и подчеркнув разными цветами (синим, красным, розовым и черным карандашами) различные абзацы, словосочетания и отдельные слова, а также добавив записи, сокращения в которых можно расшифровать благодаря легенде, помещенной в начале тома. Там, в частности, представлены такие литературные и лингвистические категории: «abs<urde> = бессмыслица, словесный бред»<sup>26</sup> и «яз. <ык> = особенность языка Т. <араса>»<sup>27</sup>, а также такие феномены как «механизация слов»<sup>28</sup>.

Культурно-философская активность Пумпянского, начатая в невеликие годы, продолжалась вплоть до 1926 г. В 1927 г. он резко отверг научное направление, которого до тех пор придерживался, для того, чтобы перейти на марксистские позиции<sup>29</sup>. Этот выбор, связанный с отрицанием предыдущей методологии, оказался исключительно драматичным и для друзей Пумпянского, и для самого критика, раздираемого противоречиями между марксизмом и прежними философскими исканиями. Проблематичность этого решения с большой точностью показана в романе «Козлиная песнь» (1927—1928) К. Вагинова, в котором один из главных персонажей, гротескный интеллигент Тептелкин, живет как бы *в подвешенном состоянии между* миром Гиперурии и реальностью нового режима, рожденного революцией. В итоге он обращается к «кредо» идеологии нового советского общества. Как известно именно Тептелкин является пародийной карикатурой Пумпянского<sup>30</sup>, придумавшего самое имя «Тептелкин»<sup>31</sup>.

Описанный переход должен восприниматься и пониматься в рамках более широкого контекста и должен учитывать также позицию самого Бахтина во второй половине 20-х гг., когда философ издал под именами своих друзей книги «Фрейдизм», «Формальный метод в литературоведении» и «Марксизм и философия языка». Надо сразу уточнить, что как «марксизм» Пумпянского, так и Бахтина, решительно отличается от догматической

---

<sup>25</sup> По указаниям Н. В. Гоголь, Сочинения Н. В. Гоголя. М. 1889. Т. 3. ОРК НБ СПбГУ; ОРК, инв. 13924.

<sup>26</sup> ОРК НБ СПбГУ; ОРК, инв. 13924.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> См. Н. К. Чуковский. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 189—190; В. Л. Махлин. Невельская школа // Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М., 1995. С. 363; Н. И. Николаев. Энциклопедия гипотез // Л. В. Пумпянский. Классическая традиция. М., 2000. С. 22; М. М. Бахтин. Беседы с Дувакиным. М., 2002. С. 262; Н. И. Николаев. Невельская школа философии и марксизм (Доклад Л. В. Пумпянского и выступление М. М. Бахтина) // Литературоведение как литература: Сборник статей в честь С. Г. Бочарова. М., 2004. С. 323.

<sup>30</sup> Кожин В., Конкин С. Михаил Михайлович Бахтин: Краткий очерк жизни и деятельности // Проблемы поэтики и истории литературы. Сб. статей. Саранск, 1973. С. 7; М. О. Чудакова, Е. А. Тоддес. Прототипы одного романа // Альманах библиофила. М., 1981. Вып. X. С. 175; Т. Л. Никольская. Константин Вагинов, его время и книги // Вагинов К. Полное собрание сочинений в прозе / Под ред. А. И. Вагиновой, Т. Л. Никольской, В. И. Эрля. СПб., 1999. С. 10.

<sup>31</sup> Н. И. Николаев. Энциклопедия гипотез // Л. В. Пумпянский. Классическая традиция. М., 2000. С. 23.

большевистской идеологии, и только в неизданной книге «Литература современного Запада и Америки» (1930) он иногда превращался в вульгарный социологизм<sup>32</sup>.

К т. н. «социологической» фазе (1927—1932) принадлежат — предисловие к тому «Сочинений» А. С. Пушкина<sup>33</sup>, доклад «Основная ошибка романа «Зависть»<sup>34</sup>, статьи о Тургеневе, включенные в издание собрания сочинений писателя<sup>35</sup>, и неизданная книга «Литература современного Запада и Америки» (*Архив Пумпянского*). Социологизм этих лет не препятствовал Пумпянскому продолжать свои исследования, посвященные о поэтике русской литературы, как это доказывают статьи о Тургеневе, и применить принципы исторической поэтики А. Веселовского к рассмотрению советской литературы. После 1932 г., когда отказ от издания его книги о поэтике Дж. Джойса показал ему несовместимость его социологизма с догмами официальной критики, он отошел от этого направления предыдущих лет (1927—1932), и началась та фаза его деятельности, которая в соответствии с общим характером его работ этого времени, определяется как «академическая».

С 1934 г. по 1936 г. Пумпянский был профессором Ленинградской Консерватории<sup>36</sup> и с 1936 г. до своей кончины преподавал в Ленинградском Государственном Университете<sup>37</sup>. Как вспоминает Л. М. Лотман, на филологическом факультете исследователь читал курсы по истории русской литературы второй половины XIX века<sup>38</sup>, Л. М. Лотман, написавшая дипломную работу под руководством Пумпянского, называет своего учителя «замечательным ученым», «выдающимся ученым-филологом»<sup>39</sup>, «литературоведом, философом, ученым, отличавшимся невероятной эрудицией», лекции которого имели глубокое и богатое содержание<sup>40</sup>. Вот, как она вспоминает об эрудиции Пумпянского, добавляя некоторые любопытные подробности о его беседе с Гуковским в коридоре филологического факультета:

Эрудиция Пумпянского была притчей во языцех, о ней рассказывали ле-

---

<sup>32</sup> См. Н. И. Николаев. Невельская школа философии и марксизм (Доклад Л. В. Пумпянского и выступление М. М. Бахтина) // Литературоведение как литература: Сборник статей в честь С. Г. Бочарова. М., 2004. С. 323.

<sup>33</sup> <Л. В. Пумпянский>. Предисловие // А. Пушкин. Сочинения. М.—Л., 1928. С. V-XI.

<sup>34</sup> Л. В. Пумпянский. Основная ошибка романа «Зависть» // Л. В. Пумпянский. Классическая традиция. М., 2000. С. 551—557.

<sup>35</sup> Л. В. Пумпянский. Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк // *Он же*. Классическая традиция. М. 2000. С. 381—402; Л. В. Пумпянский. «Отцы и дети». Историко-литературный очерк // *Там же*. С. 403—426; Л. В. Пумпянский. Тургенев-Новеллист // *Там же*. С. 427—447; Л. В. Пумпянский. Группа «таинственных повестей» // *Там же*. С. 448—463; Л. В. Пумпянский. «Дым». Историко-литературный очерк // *Там же*. С. 464—481; Л. В. Пумпянский. «Новь». Историко-литературный очерк // *Там же*. СС. 482—488. Л. В. Пумпянский. Тургенев и Флобер // *Там же*. С. 489—505.

<sup>36</sup> Имя Л. В. Пумпянского обнаруживается и в учебном плане Факультета Литературы и Театра Общегородского Университета Культуры за 1934—1935 гг. и 1935—1936 гг. См. Общегородской Университет Культуры. Учебный план и условия приема 1934—35 г. Л., 1935. С. 1, 8; Общегородской Университет Культуры. Учебный план условия и приема 1935—36 г. Л., 1936. С. 15. В плане найдем и имена Г. А. Гуковского, В. А. Десницкого и Н. К. Пиксанова.

<sup>37</sup> Н. И. Николаев. Энциклопедия гипотез // Л. В. Пумпянский. Классическая традиция. М., 2000. С. 27.

<sup>38</sup> Ср. Л. М. Лотман. Воспоминания. СПб., 2007. С. 81, 105.

<sup>39</sup> *Там же*. СС. 105, 112.

<sup>40</sup> *Там же*. С. 81.

генды, утверждали, что его можно спросить о любом малоизвестном или вообще неизвестном факте из истории мировой литературы, и он немедленно даст точную справку. Готовясь к экзамену, мы трепетали и изготовили шпаргалки, содержавшие краткие фактические данные из конспектов его лекций. Находясь в коридоре во время экзамена, я случайно «подслушала» разговор Гуковского с Пумпянским. Григорий Александрович сообщал Льву Васильевичу: «Они уже вытащили шпаргалки и, кажется, успокоились»<sup>41</sup>.

Также будущий исследователь русской литературы XVIII-XIX вв. Г. А. Макогоненко, ученик Гуковского, — который о нем говорил: «Г. П. Макогоненко является совершенно очевидно в высшей степени талантливым молодым ученым»,<sup>42</sup> — слушал те же курсы Пумпянского, что и Л. М. Лотман. Из письма Пумпянского в редакцию журнала «Литературный критик» 25 сентября 1938 г. мы узнаем, что он рекомендовал редакции журнала издать статью Макогоненко «О политическом смысле романа Тургенева “Новь”»<sup>43</sup>, опубликованную в 1939 г. в «Ученых записках ЛГУ» и в «Литературном современнике»<sup>44</sup>. Благодаря знакомству с Гуковским, на протяжении 30-х гг. Пумпянский принимал активное участие в работе сектора русской литературы XVIII века Пушкинского дома. Во время одного из его заседаний, вероятно в январе-феврале 1934 г., где присутствовали среди других М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, П. Н. Берков, Г. А. Гуковский и В. Н. Перец, Пумпянский читал свой доклад «Кантемир и итальянская культура», вызвавший оживленную дискуссию<sup>45</sup>. В 1937 г. он издал очерк «Тредиаковский и немецкая школа разума», первое советское исследование, где впервые сформулировано понятие литературное «барокко»<sup>46</sup>, и вскоре завершил вторую часть очерка — «Ломоносов и немецкая школа разума», которая впервые появилась в печати в 1983 г.<sup>47</sup>

В 1936—1938 гг. он сосредоточился на анализе творчества А. С. Пушкина и принял участие в заседаниях Пушкинской комиссии в Пушкинском Доме. В сдвоенном — четвертом и пятом — номере «Временника Пушкинской Комиссии»<sup>48</sup>, вышла его статья «“Медный всадник” и поэтическая тра-

---

<sup>41</sup> Там же. С. 112.

<sup>42</sup> В. М. Маркович, А. А. Карпов. Памяти Георгия Пантелеймоновича Макогоненко. Сборник статей, воспоминаний и документов. СПб., 2000, С. 6.

<sup>43</sup> См. РГАЛИ, Ф. 614, (Редакция журнала «Лит. критик»), оп. 1, ед. хр. 10, л. 238. Переписка Л. В. Пумпянского с редакцией «Литературного критика» будет опубликована нами в Тургеневском сборнике, Вып. 2. См. Н. П. Генералова, В. А. Лукина. Тургеневский сборник. Вып. 2. СПб (в печати).

<sup>44</sup> См. Г. П. Макогоненко. Политический смысл романа «Новь» // Учение записки ЛГУ. № 47. Т. 4. 1939. С. 248—272; Г. П. Макогоненко. Политический смысл романа «Новь» // Литературный современник. № 7—8. Л., 1939. С. 260—270.

<sup>45</sup> См. СПФ АН, ф. 150 (Институт русской литературы АН ИРЛИ), оп. 1 (1934), протоколы заседаний отделов ИРЛИ за 1934 г., дело № 6. Очерк был опубликован в первом выпуске сборника «XVIII век» за 1935 г. См. Л. В. Пумпянский. ? Благодарим сотрудника группы «XVIII века» Пушкинского Дома, Андрея Александровича Костина, за совет обратиться к этим материалам.

<sup>46</sup> Л. В. Пумпянский. Тредиаковский и немецкая школа разума // Западный сборник. I. М., 1937. С. 160.

<sup>47</sup> Л. В. Пумпянский. Ломоносов и немецкая школа разума (подготовка текста и примечания Н. И. Николаева) // XVIII век: Сб. 14: Русская литература XVIII—начала XIX века в общественно-культурном контексте. Л., 1983. С. 3—44.

<sup>48</sup> См. СПФ АН, ф. 150 (Институт русской литературы АН ИРЛИ), оп. 1 (1939), т. 1, дело № 37,

диция XVIII века»<sup>49</sup>.

В середине 30-х гг. Пумпянский был неотъемлемой частью академического сообщества, В эти годы его связывали дружеские отношения с известным историком литературы и теоретиком русского формализма в 1920-е гг. Б. М. Эйхенбаумом<sup>50</sup>. После нескольких месяцев болезни он скончался в Ленинграде 6 августа 1940 г. от рака печени<sup>51</sup>.



## Витебский музыкальный комиссар

А. Г. ЛИСОВ, Е. Г. ТРУСОВА

Сотрудничество авторов этой статьи в проекте Николая Алексеевича Панькова, журнале «Диалог. Карнавал. Хронотоп» началось в 1996 году статьей «Реплика по поводу автобиографического мифотворчества М. М. Бахтина», напечатанной в №3 издания за тот год. Статья опирается на архивные языскания, которыми Николай Алексеевич сам много занимался. К этому времени журнал выходил уже три полных года (если не считать год 1992, когда вышел первый и единственный №1). В нем к тому времени публиковались уже многие известные российские и зарубежные ученые-бахтинисты, что стало возможным благодаря собственной научной деятельности Николая Алексеевича и благодаря его уверенности в необходимости привлекать к сотрудничеству авторов с разными, нередко, сталкивавшимися позициями во взглядах на М. М. Бахтина, его концепции, творческое наследие.

Одним из направлений деятельности журнала стала проблема «круга Бахтина». Само понятие это требует, как нам кажется, уточнения. Если речь идет о круге единомышленников, то люди эти могут быть вовсе не обязательно близкими в своем присутствии географическом, но и находящимися на расстоянии, значительном географическом удалении друг от друга. Круг общения Бахтина, в котором проявлялся интерес к общим пробле-

---

протоколы редколлегии «Временника» Пушкинской комиссии, 1939, л. 60.

<sup>49</sup> Л. В. Пумпянский. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин: Временник Пушкинской Комиссии. М.—Л., 1939. Вып. 4—5. СС. 91—124.

<sup>50</sup> РГАЛИ, Ф. 1527 (Б. М. Эйхенбаум), оп. 1, ед. хран. 552 (Письма к Эйхенбауму) 1937. VI. 10—1940. II. 11, лл. 1—7. Письма Пумпянского Эйхенбауму находятся в печати.

<sup>51</sup> Н. И. Николаев. Энциклопедия гипотез // Л. В. Пумпянский. Классическая традиция. М., 2000. С. 27.



мам, начал складываться в Невеле и Витебске. К нему относят чаще всего М. В. Юдину, М. И. Кагана, Л. В. Пумпянского, П. Н. Медведева, В. Н. Волошинова, И. И. Канаева и К. К. Вагинова. Сюда же нередко прибавляют Б. М. Зубакина, И. И. Соллертинского, реже В. А. Вейгер-Рейдемейстера и А. О. Цшохера. Правда, в публикациях Ю. П. Медведева, сына литературоведа П. Н. Медведева, два последних имени игнорируются (см. например, статью: *Медведев Ю. П., Медведева Д. А. Труды и дни Круга М. М. Бахтина // Звезда, 2008, №7*), но, как нам думается, по сугубо личным причинам.

Нам хотелось реконструировать «витебский круг» М. М. Бахтина, не только тот ближний круг, общение с которым ученый сохранил на многие последующие годы, кого он вспоминал спустя десятилетия в разговорах с В. Д. Дувакиным, но и тех, кто оказался в этом кругу в коротком промежутке витебского периода его жизни. О П. Н. Медведеве и В. А. Вейгер-Рейдемейстере мы уже писали. Фигура Альфреда Оскаровича Цшохера многие годы оставалась вне поля зрения историков, только сейчас появилась возможность воссоздать биографию этого интересного человека, который занимал большое место в культурной жизни послереволюционного Витебска. Контакты его с самим Бахтиным и его невельскими, витебскими друзьями и коллегами М. В. Юдиной, М. И. Каганом, Л. В. Пумпянским, П. Н. Медведевым, В. Н. Волошиновым очевидны.

26 июня 1918 г. при Народном комиссариате просвещения для организации и управления музыкальной жизнью страны был открыт музыкальный отдел (МУЗО). Он был призван оказывать самую широкую помощь культурно-просветительным учреждениям, клубам, политорганам Красной Армии и Флота в организации концертной деятельности, должен был заниматься изданием нот и книг по музыке, оказывать содействие научным трудам в области музыки. В проведении своей политики на местах отделы наркомата опирались на своих уполномоченных. Так, в Витебске уполномоченным по делам искусств отдела изобразительных искусств оказался художник Марк Захарович Шагал (его еще неверно называют комиссаром по делам искусств), а уполномоченным музыкального отдела — Альфред Оскарович Цшохер. О Шагале в связи с его послереволюционной деятельностью в Витебске написано немало, а вот о Цшохере, деятельность которого, несомненно, заслуживает внимания, не сказано почти ничего. Вместе с тем личность его заслуживает должного внимания.

Многих представителей столичной интеллигенции разруха и голод заставляли ехать в более хлебную провинцию. Для Цшохера, который родился и вырос в Петербурге, учился в столичном университете (получил юридическое образование) и за границей (окончил музыкальную академию), перспектива оказаться в провинциальном губернском Витебске тогда представлялась вполне приемлемой. И он был в ряду тех, кто способствовал становлению музыкальной культуры в городе.

24 сентября 1918 г. Витебский губисполком выдал прибывшему в Витебск А. О. Цшохеру удостоверение о том, что он является уполномоченным на правах эмиссара музыкального отдела Народного комиссариата просвещения в Витебске и Витебской губернии. Президиум губисполкома предлагал «всем учреждениям и должностным лицам оказывать Цшохеру всякое со-

действие к успешному выполнению возложенных на него обязанностей»<sup>1</sup>.

Приезд Альфреда Оскаровича совпал с организационными работами по созданию в Витебске народной консерватории. Она была организована по инициативе местных музыкантов, которые получили поддержку Наркомпроса и самого наркома А. В. Луначарского. На должность ректора этого учебного заведения был приглашен известный петербургский музыкант и дирижер Н. А. Малько. Преподавательский состав также удалось укрепить за счет столичных музыкантов и педагогов. Многие из них имели за плечами солидную профессиональную школу.

Собственно, как выясняется из писем Н. А. Малько к витебскому музыканту и деятелю театра Б. М. Суходреву, одному из главных поборников создания консерватории в городе, А. О. Цшохер был рекомендован на пост уполномоченного именно Малько. Последний характеризовал его как «лицо, влиятельное в музыкальных кругах и хорошо знающее нынешний правительственный аппарат». Он указывал Суходреву: «Вам следует подготовить в Витебске почву для избрания А. О. Цшохера эмиссаром по искусству Витебской области»<sup>2</sup>. Эта переписка предшествовала приезду Н. А. Малько в Витебск.

Эмиссар по музыкальным делам оказался весьма деятельным. Он брал на себя обязательства обеспечить консерваторию музыкальными инструментами, нотами, денежными средствами. Положение консерватории в организационный период было непростым. Наркомпрос тянул с выплатой преподавателям жалования, трудно решаемой оказалась проблема с помещением. В прифронтовом Витебске значительную часть помещений занимали войсковые части, госпитали. За период 1918—1919 гг. консерватория несколько раз вынуждена была переезжать с места на место, соседствуя с разными учреждениями. Не был четко прописан статус учебного заведения, его подчиненность, права его руководящих органов.

Можно полагать, что приезд Цшохера в Витебск, несмотря на ходатайства Суходрева, изначально был воспринят в музыкантской среде без особого энтузиазма. Об этом можно судить из информации в местной газете: «На днях состоялось заседание консерваторской коллегии, на котором совместно с ректором консерватории Н. А. Малько обсуждался вопрос об учреждении для Витебской области должности правительственного эмиссара по искусствам с тем условием, чтобы должность была тесно связана с местными учреждениями и чтобы кандидатура исходила из Витебска» (подчеркнуто нами — *А. Л., Е. Т.*)<sup>3</sup>. Однако Цшохера это обстоятельство не смущало. Он стремился укрепить местную организационную структуру, которая руководила музыкальной жизнью.

В газете «Известия Витебского губернского совета депутатов» от 6 декабря 1918 г. сообщалось, что заведование образуемой музыкальной секцией подотдела искусств Витебского городского Совета поручено Цшохеру. Цель секции — «проведение в Витебске общегосударственного плана музыкально-культурного строительства в областях музыкального обучения

<sup>1</sup> Государственный архив Витебской области (далее: ГАВО), ф. 2268, оп. 1, д. 32, л. 21.

<sup>2</sup> Лисов А. Г., Трусова Е. Г. Два письма по поводу организации Витебской народной консерватории // *Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*, 2006. №9. С. 121—126.

<sup>3</sup> ГАВО, ф. 1050, оп. 1, д. 9, л. 12 об.

и музыкальной пропаганды. Она /т. е., секция/ получила права организовывать специальные учебные заведения, вечерние курсы для взрослых, симфонические оркестры, музыкальные вечера, пролетарские музыкальные кружки, хоровые организации, оркестры и т. д. При секции создан музыкальный Совет из представителей консерватории, культурно-просветительных клубов, союза оркестрантов, союза деятелей пения трудовых школ». В деятельности Совета приняли участие ведущие педагоги консерватории Н. Малько, В. Ивановский, А. Постников<sup>4</sup>.

В декабре 1918 г. музыкальной секцией во все культурно-просветительные учреждения была направлена анкета, целью которой было — выяснить, что сделано в сфере музыкального искусства. Данные анкеты должны были способствовать проведению в Витебске мероприятий «государственного масштаба»<sup>5</sup>. 25 декабря 1918 г. Цшохер обратился к консерватории с письмом, где высказал заинтересованность в участии педагогов Н. А. Малько, В. Г. Ивановского и А. П. Постникова в деятельности музыкальной секции<sup>6</sup>. Он предлагал учебному заведению учебные пособия, ноты, просил о помощи в организации в г. Витебске народных музыкальных школ<sup>7</sup>. На протяжении всего времени с начала 1919 г. и до лета 1920 г. занимал ведущее положение в управлении сферой художественного просвещения в губоно.

В феврале 1919 г. последовала реорганизация системы центральных органов управления музыкальной сферой. Распоряжением Центрального музыкального отдела Наркомпроса от 10 февраля 1919 г. был учрежден Витебский музыкальный округ в составе Витебской, Смоленской, Могилевской и Минской губерний, управление которым осуществлял музыкальный отдел. В задачи окротодела входило «удовлетворение нужд подведомственных учреждений, расположенных в губерниях». Предполагалось, что, работая в контакте с местными органами, отдел будет находиться в непосредственной связи с центром. Заведующим окружным музыкальным отделом по распоряжению Наркомпроса был назначен А. О. Цшохер, губернский эмиссар МУЗО<sup>8</sup>.

Таким образом, к весне 1919 г. Цшохер в одном лице возглавил все органы управления музыкальной культурой в Витебской губернии. Он принимал ключевые решения, которые подкреплялись постановлениями губоно. Весной 1919 г. Витебский губернский отдел просвещения издал постановление об обязательном предоставлении в музыкальный подотдел афиш, программ, проспектов всех концертов, лекций музыкального содержания, литературно-музыкальных выступлений. Тем самым подотдел брал на себя функцию контроля над репертуаром, содержанием литературно-музыкальных мероприятий, фактически играл роль и органа цензуры<sup>9</sup>. В сентябре 1919 г. окрмузо принял постановление о регистрации и учете музыкальных деятелей Витебской губернии. Без этой регистрации не разрешались публичные концертные

---

<sup>4</sup> Там же, л. 8.

<sup>5</sup> Известия Витебского губернского совета депутатов (далее: Витебские известия), 1918, 17 декабря, с. 4.

<sup>6</sup> ГАВО, ф. 1050, оп. 1, д. 11, л. 8.

<sup>7</sup> Там же, л. 9.

<sup>8</sup> Витебские известия, 1919, 28 февраля.

<sup>9</sup> ГАВО, ф. 56, оп. 1, д. 67, лл. 6, 19.

выступления. Музыкальный отдел становился работодателем<sup>10</sup>.

Принципы руководства Цшохера были достаточно авторитарными, как, впрочем, и М. З. Шагала, с которым его можно сравнивать<sup>11</sup>. Можно полагать, что причина авторитаризма не столько даже в личных качествах эмиссаров, сколько в общей обстановке. Эмиссары были облечены достаточно большой властью, и противовесы им в лице местных управленческих структур и профессиональных организаций еще не сложились. В 1919 г., когда местный управленческий аппарат стал упрочиваться, конфликты все более обострялись конфликты между эмиссарами центра и местными руководителями.

В 1919 г. взаимоотношения уполномоченного и руководства консерватории постепенно переросли в открытый конфликт. 25 января 1919 г. Цшохер направил в президиум Совета Витебской консерватории отношение, в котором указывал на необходимость поддержания служащими учебного заведения «революционной дисциплины» и исполнения должностных обязанностей. Такое требование нередко становилось мотивацией привлечения музыкантов к всевозможным «шефским» концертам без соответствующей оплаты, в которых они должны были участвовать в порядке профессиональной дисциплины. Понятно, что работники консерватории стремились под благовидными предлогами отказываться от этого.

Противостояние художественного совета консерватории и эмиссара нарастало, и к началу июня 1919 г. достигло кульминации. Протоколы заседаний художественного совета консерватории свидетельствуют о том, что действия заведующего МУЗО вызвали негативное отношение<sup>12</sup>. В протоколе от 4 июня 1919 года позиции подавляющей части коллектива высказаны с определенностью. На заседании выступил с докладом профессор В. Г. Ивановский, который несколько эмоционально, но достаточно выразительно высказал эту позицию. Он обвинил Цшохера в отсутствии реальных дел, пустой фразеологии, авторитаризме и келейности. Он заявил, что «власть испортила эмиссара и вскружила ему голову». Интересы консерватории, по мнению Ивановского, несколько не волновали Цшохера. По документам также можно судить: эмиссар и руководители консерватории взаимно саботировали друг друга.

Малько прямо обвинил Альфреда Цшохера во лжи: «Назначение состоялось, но здесь в Вит/ебске/ многое в эмиссаре изменилось. Главное — неправда, на которой построены многие из Конс/ерваторских/ конфликтов. Ведь эмиссар неоднократно изменял свое мнение, изменял своему слову...». Вывод, который делал ректор консерватории — требуется применение «радикальных мер»<sup>13</sup>. Эмиссар, получив поддержку лишь Б. М. Суходрева и (неожиданно) со стороны представителя студентов консерватории Бернштейна. Бросив в адрес Ивановского: — «Саботаж», — он покинул заседание художественного совета. Вылилось все в то, что Альфред Цшохер занял более определенную и жесткую позицию, и распоряжением от 10 октября

<sup>10</sup> Там же, ф. 101, оп. 1, д. 5, л. 25 об.

<sup>11</sup> См. об этом: *Лисов А. Г. Художник и власть. Марк Шагал — уполномоченный по делам искусств // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. №2. С. 84—103.*

<sup>12</sup> ГАВО, ф. 1050, оп. 1, д. 14, лл. 3, 5, 18—25 об.

<sup>13</sup> ГАВО, ф. 1050, оп. 1, д. 14, лл. 3, 5, 18—25 об.

1919 г. отменил коллегиальное управление музыкальным отделом. Все работы проводились по приказам заведующего<sup>14</sup>.

В ноябре 1919 г. он особым циркуляром потребовал от педагогов участия «в политической жизни» страны и предоставления специальных списков с отметками об этом<sup>15</sup>.

Совет консерватории обратился в Наркомпрос с жалобой и ситуация получила широкую огласку. В соответствии с указаниями центра 21 января 1920 г. Витебский отдел просвещения издал приказ о срочной передаче всех дел по музыкальному отделу Э. Е. Беллингу<sup>16</sup>. 23 января Цшохер писал в Витебский губревком о своем несогласии с распоряжением наркома об освобождении его от должности<sup>17</sup>.

Конфликт с руководством Витебской народной консерватории однако не помешал Цшохеру спустя год прийти на преподавательскую работу в учебное заведение. Добавим к этому, что выступление конкретных лиц, к примеру, В. Г. Ивановского, против увлечения Цшохера администрированием не привело к окончательному разрыву, не породило желания последнего сводить личные счеты в дальнейшем. Цшохер спустя два года пытался защитить Ивановского в весьма сложной ситуации, когда его не просто исключали из профсоюза, но и навешивали политические обвинения<sup>18</sup>.

А. О. Цшохер сохранял достаточно устойчивое положение в губернском аппарате управления наробразом. С января 1919 г. он входил состав коллегии губоно, руководил в его составе музыкальным подотделом, затем музыкальной секцией в составе внешкольного подотдела с мая того же 1919 года. В это же время руководителем внешкольного подотдела был литературовед П. Н. Медведев<sup>19</sup>, подотдел искусств возглавлял художник М. З. Шагал.

На протяжении 1919 г. Цшохер поддерживал деятельность Пролетарского университета. 25 января 1919 г. Витгубоно и горono заявили вместе с правлением Витебского пролетарского университета и «авторитетными деятелями науки и просвещения о необходимости открытия в Витебске государственного института гуманитарных наук и искусств с факультетом внешкольного просвещения». Альфреду Цшохеру поручалось ходатайствовать об этом в Москве, в Наркомпросе<sup>20</sup>. Реализовать замысел с институтом гуманитарных наук и искусств не удалось, более того в начале сентября 1919 г. был закрыт по

<sup>14</sup> Там же, ф. 2268, оп. 1, д. 2, л. 47.

<sup>15</sup> Там же, д. 25, лл. 90—94.

<sup>16</sup> Там же, ф. 2268, оп. 3, д. 21, л. 19.

<sup>17</sup> Там же, оп. 1, д. 27, л. 19.

<sup>18</sup> В феврале 1922 г. В. Г. Ивановский был исключен из профсоюза как «помещик и черносотенец», тогда же А. О. Цшохер высказал несогласие в связи с его исключением (см. ГАВО, ф. 10050-п, оп. 1, д. 294, л. 26; ф. 101, оп. 1, д. 78, л. 34). В июне 1922 г. правление губсорабиса под председательством Альфреда Цшохера вынесло по поводу Ивановского новое постановление: «имея в виду, что исключение тов. Ивановского из Союза ВСЕИСПРОС было основано на чисто идейных разногласиях с членами Правления ... и признавая большие заслуги тов. Ивановского в деле организации Консерватории и его постоянную плодотворную работу по искусству Правление постановило просить тов. Ивановского войти в число членов Сорабиса ...» (см.: там же, ф. 101, оп. 1, д. 74, л. 5).

<sup>19</sup> См. о нем: *Лисов А. Г.* П. Н. Медведев в Витебске // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2000. №2. С. 85—119.

<sup>20</sup> ГАВО, ф. 2268, оп. 3, д. 1, л. 61.

идеологическим причинам и Пролетарский университет в Витебске.

Следует вспомнить о том, что после известного конфликта М. З. Шагала с А. Г. Роммом и попытки Марка Захаровича покинуть Витебск осенью 1919 г.<sup>21</sup>, именно Цшохеру было поручено вывести подотдел искусств и художественное училище из кризиса. В постановляющей части протокола заседания коллегии губоно от 6 октября 1919 г. отмечено: «Предложить Цшохеру и Ромму в тесном контакте с художественным советом художественного училища произвести реорганизацию педагогической и административной части училища»<sup>22</sup>. Шагала тогда уговорили отказаться от мысли оставить Витебск, но должность заведующего подотделом искусств занял А. О. Цшохер, А. Г. Ромм вынужден был перейти из художественного училища на работу в подотдел искусств.

Работа в подотделе искусств делала вполне оправданным самый широкий интерес Альфреда Оскаровича к художественной жизни города, и не только в сфере музыки, но и изобразительного искусства, и театральной культуры. Он принимал участие в организации многих мероприятий: митингов-диспутов, лекций-концертов. Так 7 декабря 1918 г. он принял участие в дискуссии по поводу доклада М. Шагала «Меньшинство в искусстве», который художник прочитал на митинге-диспуте в помещении Народного окружного суда. Как отмечено в газетной публикации, в обсуждении должны были участвовать руководители губкома партии, губернского отдела образования, художники<sup>23</sup>. Несмотря на то, что Цшохер занимал руководящую должность и многими воспринимался как чиновник от искусств, он не отказывался от возможности публично высказать свою позицию, которая нередко расходилась с официальной. Так бывало много раз в дискуссиях, которые возникали по теоретическим и профессиональным вопросам и в подотделе искусств, и позднее в профсоюзе, и в публичных мероприятиях. Вероятно, именно это обстоятельство рождало к нему симпатии. В отличие, к примеру, от П. Н. Медведева, который, как правило, избегал радикальных взглядов, оказывался сторонником традиций, более взвешенных и осторожных подходов, Цшохер нередко оказывался в лагере самых левых.

В программном по своей сути «Докладе заведующего подотделом искусств губотдела просвещения о задачах и плане работ подотдела и его секций»<sup>24</sup> поражает противоречивость официальных, внешних установок, принимаемых Цшохером по необходимости, отраженных в его фразеологии, и отдельных, подчас обозначенных в тексте внутренних суждений интеллигента с левачьими устремлениями, т. е. с одной стороны — чиновника, с другой — творческой и аполитичной личности.

Цшохер отмечает «исключительный характер искусства как сферы просветительной деятельности», «его внеполитический характер», и тут же, спохватившись, вычеркивает последнее из текста. Важнейшими принципами строи-

---

<sup>21</sup>См. об этом: *Шатских А. С.* Витебск. Жизнь искусств. 1917—1922 гг. М.: «Языки русской культуры», 2001, с. 42—43; Лисов А. Г. Художник и власть. Марк Шагал — уполномоченный по делам искусств // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. №2. С. 94—95.

<sup>22</sup>ГАВО, ф. 2268, оп. 3, д. 5, л. 3.

<sup>23</sup>Митинг—диспут // Витебские известия, 1918, 5 декабря, №264, с. 3.

<sup>24</sup>Там же, ф. 2268, оп. 3, д. 10, лл. 261—263.

тельства новой социалистической культуры он считает: распространение искусства в широких массах, внесение в него принципов «коллективности и собранности», формирование новых художественных форм и приемов. Он продвигает широкую программу деятельности во всех сферах: предлагает развернуть сеть художественных и музыкальных школ, наладить периодические концерты, выставки, музеи, лекции, митинги. Одновременно отмечает явный недостаток новых, революционных форм, преобладание старых, рутинных, «буржуазных». Цшохер настаивает на необходимости контроля со стороны государственных органов и профессионального союза за проведением мероприятий в разных сферах искусства, особо отмечены им недостатки в театральной деятельности, которые связаны с бесконтрольной частной инициативой. Ее он требует поставить под наиболее жесткий контроль.

Вполне понятно, что Альфреда Оскаровича привлекала, прежде всего, область музыкального искусства. Как руководитель МУЗО, а позднее одновременно и заведующий подотделом искусств в 1919 г. он приложил немалые организационные усилия к созданию государственного симфонического оркестра, прежде всего, в плане его финансово-материального обеспечения. На заседании коллегии Витгуботдела просвещения 11 февраля 1919 г. он ставил вопрос об организации коллектива, было вынесено постановление о желательности организации оркестра и использования его «лишь в торжественных случаях с разрешения коллегии отдела», он же способствовал утверждению организационных расходов и расходов на содержание личного состава<sup>25</sup>. Дирижером коллектива стал Н. А. Малько. В упомянутом выше докладе Цшохер с удовлетворением отмечал: «Могучим средством нашей деятельности является государственный Оркестр и камерный коллектив, имеющиеся в распоряжении /Музыкального/ Отдела»<sup>26</sup>.

Параллельно с работой в губоно Альфред Оскарович принимал участие в деятельности профсоюза работников искусств (рабис). Он входил в состав художественного совета профсоюза, возглавлял культурно-просветительную комиссию, экономический отдел, с декабря 1919 г. был членом правления.

Оставив посты заведующего окружным музыкальным отделом, музыкальной секции губоно и подотдела искусств к лету 1920 г. Цшохер стал представителем профсоюза при музыкальном отделе, губернском совете профсоюзов и губоно. А 29 августа 1920 г. на открывшемся 3-ем губернском съезде сорабиса Цшохер уже с позиции профсоюзного деятеля подверг критике работу подотдела искусств губоно и его заведующего П. Н. Медведева. Критика велась и по принципиальным, теоретическим вопросам, имеющим отношение к формам нового пролетарского искусства, и по конкретным проблемам, связанным с низким уровнем постановки зрелищных мероприятий, виновником которых он считал подотдел искусств. Цшохер принял за суждать о «рабоче-крестьянском театре» и клубной работе, которая, по его мнению, «склонна к лицедейству», «чудовищна». Он же дистанцировался от работы Музыкального Отдела, заметив при этом, что именно Беллинг, его преемник в МУЗО, ответственен за недостатки концертной деятельности. В

<sup>25</sup> Там же, ф. 1821, оп. 1, д. 333, л. 35 об. ; ф. 246, оп. 1, д. 22, л. 66; д. 23, л. 5; ф. 56, оп. 1, д. 67, л. 8 об.

<sup>26</sup> Там же, ф. 2268, оп. 3, д. 10, л. 261.

претензиях Цшохера заметно ревностное отношение к тому делу, от которого он был отстранен, но в них и желание уязвить необоснованно тех, кто оказался на его месте.

Теоретический характер носят доклады А. О. Цшохера на 3-ем и 4-ом съездах профсоюза. На 3-ем съезде темой доклада были «Задачи пролетариата и искусство». Он успокаивает, что «опасение грядущего хама ни на чем не основаны». И вместе с тем заявляет: «Революция не знает пощады и сметает устои культуры /, существовавшей/ до нее. Здесь на земле революция строит мир прекрасный в гармоническом слиянии всех явлений, строит прекрасное ... гениальное построение Вагнера, в ней воплотятся мечты о соборно/м/ творчестве, предтече того, что придет».

В это же самое время в Витебске идею «соборного», коллективного творчества претворял в жизнь художник К. С. Малевич, провозгласивший группу художников УНОВИС партии в искусстве, вооруженной «идеологией» супрематизма. И Малевич практически пытался реализовать идеи, которые декларировал А. О. Цшохер.

В докладе 4-ому съезду о текущем моменте и задачах СОРАБИСа в мае 1921 года Альфред Цшохер призывает: «Необходим октябрь в искусстве и поэтому то мы должны говорить о новых формах искусства в аспекте революции... Если Сорабис отмахивается от создания новых ценностей, то этим самым обрекает себя на гибель... Группы интеллигентов в старых книжных выражениях ведут спор о новом, идеология которого все же создана...». Цшохер говорил, что его доклад является «строго теоретическим». Но рядом с ним было новое на практике — супрематическое творчество группы соратников и учеников К. С. Малевича. Рядом с ним рождались новые идеи, выраженные в необычных проектах, в рукописях, написанных «темно и коряво», но ярко и убедительно высказанных Малевичем в публичных лекциях. А Цшохер вслед за А. В. Луначарским безоговорочно повторяет: «Все «измы» последнего времени определено буржуазны».

4-м губернским съездом профсоюза работников искусств Альфред Цшохер был избран председателем правления<sup>27</sup>. Он возглавлял профсоюз с июня 1921 г. по май 1923 г. в наиболее трудное для творческого цеха время перехода к новой экономической политики. Влачили нищенское существование и распались художественные коллективы, вопрос стоял о том, могут ли в таких условиях, без поддержки государства, на самоокупаемости выжить театральные труппы, оркестры, учебные заведения. Неоднократно ставился вопрос о ликвидации государственного симфонического оркестра. Цшохер предлагал сохранить оркестр на содержании профсоюза, как «наиболее ценное в художественном отношении предприятие». В протоколах заседаний правления сорабиса вопрос этот встречается вновь и вновь<sup>28</sup>.

Как председатель профсоюза и руководитель художественного подотдела Витебского губполитпросвета, нового культурно-просветительного органа, призванного руководить сферой искусства, Цшохер резко выступил против так называемых «халтур», выступлений актеров и музыкантов, направлен-

<sup>27</sup> Там же, ф. 41, оп. 1, д. 277, л. 31 — протокол заседания правления от 24 июня 1921 г.

<sup>28</sup> Там же, д. 3, л. 47 об.



ных на получение легких заработков без должной художественной подготовки. А творческие работники без финансовой поддержки губернских властей вынуждены были идти на халтуры, чтобы выжить.

На 4-м съезде Сорабиса Альфред Оскарович заявил: «Госоркестр — наша гордость и являет собой изумительное достижение, по плану его работа проводится весьма неудовлетворительно... Зато у нас народилась масса концертов самого скверного типа и методы использования труда работников искусств в связи с этими концертами внушили нам серьезные опасения... Лишенные жалованья члены Союза халтурили, а мы должны были закрывать глаза»<sup>29</sup>. Профсоюз находился в сложном положении: с одной стороны он должен был заботиться о художественных качествах театральных постановок и концертов, запрещая халтуры, с другой — вынужден был их не замечать, т. к. они порой были для актеров и музыкантов единственной возможностью прокормиться.

Еще одним направлением работы Цшохера была деятельность в губернском отделе профессионального образования (губпрофобре), где он с 1 июля 1921 г. почти год возглавлял подотдел художественного образования. Едва ли можно признать это время удачным для находившегося вне его ведения, подчиненного Центру, Главпрофобру Наркомпроса художественного училища (на тот момент уже Витебских свободных художественных мастерских). Именно в этот промежуток времени супрематизм, одержавший окончательную победу в стенах учебного заведения, натолкнулся на жесточайший прессинг со стороны Отдела художественного образования (охобра) Главпрофобра и со стороны губернского руководства. Альфред Цшохер не поддержал К. С. Малевича. В постановлении по его докладу о работе художественного подотдела губпрофобра, принятом 26 октября 1921 г., отмечена «необходимость строгого приведения принципа свободных мастерских и усиления реалистического течения в местном художественном училище»<sup>30</sup>, несколько позднее он потребовал «свободно развивать в нем все направления»<sup>31</sup>. К тому времени Малевич уже побывал под арестом в подвалах Витебского губчека, и желания дискутировать с властями по проблемам путей развития нового пролетарского искусства у него поубавилось.

В мае 1922 года Цшохер был уволен с должности заведующего художественным подотделом губпрофобра «по сокращению штатов»<sup>32</sup>. Таким образом, он был отстранен от должности в аппарате губоно. Спустя год он был смещен и с должности председателя правления губсорабиса. Последним заметным актом А. О. Цшохера, будучи одним из руководителей губернского профсоюза работников искусств, стало особое мнение, высказанное им вместе с новым руководителем рабиса А. Л. Бессмертным и секретарем Б. М. Суходревым о принципах организации художественного отдела Витгубполитпросвета Они предлагали «придать худ. отделу губполитпросвета значение органа, руководящего делами искусства в Вит. губернии, как

---

<sup>29</sup> Там же, ф. 246, оп. 1, д. 40, л. 41.

<sup>30</sup> Там же, ф. 101, оп. 1, д. 51, л. 1.

<sup>31</sup> Там же, ф. 246, оп. 1, д. 56, л. 33.

<sup>32</sup> Там же, ф. 101, оп. 1, д. 84, л. 27—28.

идейного руководства, контроля и надзора, так и несение ответственности за художественную и просветительную ценность, функционирующих в Вит. губ. худ. учреждений и предприятий всех отраслей искусств...», «признать нецелесообразным организацию при художественном отделе органа управления зрелищными предприятиями...»<sup>33</sup>.

У читателя может сложиться впечатление, что в лице А. О. Цшохера мы сталкиваемся с администратором—чиновником в чистом виде, что практически он не занимался культурно-просветительской и творческой деятельностью. На самом деле это не так, хотя нельзя и не признать, что в 1918—1923 гг. первое, пожалуй, преобладало, он был в первую очередь администратором. Но даже как на заместителя заведующего внешкольным подотделом губоно на него возлагалась в числе прочих должностных обязанностей «пропаганда идей новой художественной культуры путем докладов и лекций»<sup>34</sup>.

Альфред Цшохер читал публичные лекции. Как заведующий культурно-просветительной комиссии (затем культотдела) профсоюза он занимался организацией лекционного бюро и сам участвовал в его деятельности. В состав бюро входили С. Грузенберг, П. Медведев, Л. Пумпянский, В. Вейгер-Рейдемейстер, А. Ромм. Цшохер читал лекции не только по истории музыки, но и по другим проблемам: «социализм и искусство», «кризис современного искусства»<sup>35</sup>, по художественно-эстетической проблематике.

С октября 1920 г. Альфред Оскарович работал преподавателем 4-й музыкальной школы г. Витебска, в марте 1921 г. был назначен директором 1-й музшколы<sup>36</sup>. С осени 1921 г. он работал в Витебской народной консерватории (музыкальном техникуме). В феврале 1922 г. он приступил к чтению курса истории музыки по двум циклам: «История музыки древнейших народов (Китай, Индия, Египет, Иудея, Греция, Рим)» и «История музыки эпохи гениев (Бах, Гендель, Глюк, Моцарт, Гайдн, Бетховен)»<sup>37</sup>. В 1923—1924 учебном году он вел два класса: класс музыки и культуры и класс эстетики<sup>38</sup>. Предшественниками Цшохера в преподавании музыкальной эстетики в консерватории были Л. В. Пумпянский и М. М. Бахтин.

Кроме учебных курсов, с апреля 1922 г. в помещении консерватории музыковед читал публичные лекции по истории музыки. Тематика их разнообразна: «Жизнь Бетховена», «Р. Вагнер и его музыкальная драма», «Р. Вагнер — поэт и мыслитель», «Чайковский как представитель русской романтики», «А. Н. Скрябин и идея вселенской материи»<sup>39</sup>.

В октябре 1921 года при губрабисе была открыта литературная студия с преподаванием эстетики, теории художественного творчества, русской и западноевропейской литературы, теории и истории русской поэзии, истории искусств и русской журналистики. В числе профессоров и лекторов студии были П. Н. Медведев, М. М. Бахтин, А. Г. Ромм, В. Н. Волошинов, М. Я. Пу-

<sup>33</sup> Там же, ф. 2268, оп. 3, д. 10, лл. 110—111.

<sup>34</sup> Там же, ф. 41, оп. 1, д. 10, лл. 255.

<sup>35</sup> Там же, ф. 246, оп. 1, д. 33, л. 29 об., 31 об.; ф. 1821, оп. 1, д. 481, л. 93 об.

<sup>36</sup> Там же, ф. 1050, оп. 1, д. 68, л. 21.

<sup>37</sup> Там же, д. 81, лл. 85, 95—97.

<sup>38</sup> Витебские известия, 1922, 29 марта.

<sup>39</sup> ГАВО, ф. 1050, оп. 4, д. 3, л. 93.

стынин и Цшохер<sup>40</sup>. Трудно с определенностью говорить о близости Альфреда Оскаровича к там называемому «кругу Бахтина» в Витебске, но контакты с витебской профессурой, в т. ч. с М. М. Бахтиным, были не случайны и не единичны. В июне 1922 г. он вместе с Бахтиным и Волошиновым был участником литературных судов, новой формы культурно-просветительных мероприятий, рожденных революцией, в Невеле, Полоцке, Городке<sup>41</sup>. А в ноябре и декабре 1923 г., как отмечено в ведомостях на зарплату работников Витебской консерватории (тогда уже музыкального техникума), он получал по доверенности заработок больного М. М. Бахтина<sup>42</sup>.

Имя Альфреда Цшохера мы находим в витебской периодике рубежа 1910-х—1920-х годов. Наибольший интерес представляют, безусловно, его авторские тексты в специализированных изданиях по проблемам искусства. Попытку создать двухнедельный журнал «Культура и педагогика» губернский отдел образования предпринял в начале 1919 года. В предполагавшемся издании Цшохер, как заведующий музыкальным отделом, был назначен редактором «по музыкальным делам»<sup>43</sup>. «Витебские известия» сообщали, что выпуск первого номера ожидается 1 марта 1919 г., и давали анонс его содержания. Среди публикаций названы «Историко-культурный очерк» В. А. Вейгер-Рейдемейстера, «Меньшинство в искусстве» М. З. Шагала и «Философский очерк» А. О. Цшохера<sup>44</sup>. Из-за недостатка средств журнал в свет выпущен не был.

Попытка вновь наладить выпуск периодического издания по проблемам искусства предпринималась в 1920—1921 гг. Важнейшую роль в его создании сыграл профсоюз работников искусств. В марте 1921 г. увидел свет первый номер журнала «Искусство», органа губсорабиса и губоно. В окончательный состав редколлегии Цшохер не вошел, однако автором издания стал. Из трех изданных тетрадок номеров журнала наше внимание особо привлекает последняя (№4—6). Ряд материалов в ней посвящен смерти поэта А. Блока. В их числе статьи П. Н. Медведова, В. Н. Волошинова и очерк А. О. Цшохера «Из воспоминаний об А. Блоке»<sup>45</sup>.

Уход А. О. Цшохера с поста председателя губсорабиса стал началом медленного, но определенного ухода из профсоюза вообще. Если в июне 1924 года его еще чествовали на общегородском собрании работников искусств по случаю пятилетнего юбилея профсоюза как сыгравшего в его деятельности видную роль, то ни в 1925, ни в 1926 гг. его имени уже нет в числе руководителей организации.

С творческой средой Цшохера связывала лишь работа в Витебском музыкальном техникуме, где он преподавал историю музыки. Это было лишь приработком.

Связь с музыкальным техникумом (в прошлом, консерваторией, а впоследствии — профессиональной музыкальной школой) Альфред Оскарович

---

<sup>40</sup> Там же, ф. 101, оп. 1, д. 55, л. 10.

<sup>41</sup> Там же, д. 186, лл. 100—102.

<sup>42</sup> Там же, ф. 1821, оп. 1, д. 333, л. 20.

<sup>43</sup> «Витебские известия», 1919, 4 февраля, №26, с. 3.

<sup>44</sup> «Искусство», 1921, №4—6, с. 4—5.

<sup>45</sup> Именно в июне 1931 г. его имя последний раз встречается в ведомостях на зарплату работников учебного заведения — см. там же, ф. 1050, оп. 1, дд. 208, 210, 213.

не терял до июня 1931 года<sup>46</sup>. Вместе с тем, все большее место в его жизни стала занимать с 1922 года юридическая деятельность: сначала в профсоюзах, затем в губернском отделе труда<sup>47</sup>. В 1922 г. Цшохер вошел в состав Витебской коллегии защитников (адвокатов)<sup>48</sup>.

С 1932 года Альфред Оскарович жил и работал в Ленинграде. Он умер от голода и истощения в первую блокадную зиму 1941—42 гг., оставив 4 тетрадки дневниковых записей, в которых вместе с мыслями о войне, переживаниями о судьбе страны, города, своей семьи мы находим воспоминания о послереволюционном Витебске, его культурной жизни, музыкантах, художниках. Этот мемуарный материал, пока не опубликованный, значительно укрупняет личность А. О. Цшохера.

При всей неоднозначности возможных оценок личности А. О. Цшохера он оказался в числе тех, кто на крутом историческом переломе времени руководил сферой искусства в городе Витебске. Он не был выдающимся музыкантом или художником. Для многих он навсегда останется функционером-администратором, но стоит ли забывать о том, что благодаря ему, его позиции, а иногда, возможно, вопреки этой позиции в городе происходили события, которые делают художественную жизнь Витебска столь привлекательной для нашего внимания, заставляют искать для их обозначения звонкие названия, такие как «витебский ренессанс». В той жизни Цшохер, не будучи актером, сыграл яркую роль. Спорным с может оказаться только вопрос о том, сколь глубоко с позиции сегодняшнего дня посеянное им духовное начало.



## Из комментария к «Русский революции глазами белогвардейца» Николая Бахтина

ВАДИМ ЛЯПУНОВ

До нас дошли три автобиографических текста Николая Бахтина, которые необходимо учитывать при установлении фактов его биографии:

1. Письмо Михаилу Осиповичу Лопатто от 4—5 апреля 1924 г. См.

---

<sup>46</sup> ТС 1920 г. Цшохер был председателем рабочего дисциплинарного товарищеского суда при губсорабисе, в 1923 г. — заведующим юридическим бюро губпрофсовета, председателем третейского суда при Витебском губернском отделе труда (ГАВО, ф. 41, оп. 1, д. 516, т. 2, л. 357; ф. 95, оп. 1, д. 277, л. 4).

<sup>47</sup> ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 24, л. 161; ф. 56, оп. 1, д. 221, т. 2, л. 556.

<sup>48</sup> ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 24, л. 161; ф. 56, оп. 1, д. 221, т. 2, л. 556.

R. Christian: Nicholas Bakhtin and Michail Lopatto. *A Friendship Renewed // The Wider Europe. Essays on Slavonic Languages and Cultures*. Edited by J. A. Dunn. Nottingham: Astra Press, 1992. P. 1—14 (письмо на с. 3—10). Письмо представляет собой рассказ в стихах (за исключением концовки письма) о событиях в жизни Бахтина за прошедшие шесть лет (с марта 1918 г. по март 1924 г.). О Лопатто см. *Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь*. Главный редактор П. А. Николаев. Том 3. М., 1994.

2. Автобиографический отрывок (начало автобиографии?) под заглавием «Facing the Past» («Лицом к лицу с прошлым»). См. Galin Tihanov: Nikolay Bakhtin: Two Letters to Mikhail Lopatto (1924) and an Autobiographical Fragment // *Oxford Slavonic Papers. New Series. Volume XXXI* (1998). P. 68—86 (отрывок на с. 76—86). В отрывке Бахтин подробно рассказывает, во-первых, о преодолении внутреннего кризиса (в день Пасхи 1920 г., по старому стилю), вызванного его участием (с октября 1918 г.) в гражданской войне в рядах Белой армии, и во-вторых, — об обстоятельствах его вступления во французский Иностраннный легион (контракт он подписал в Константинополе 19 марта 1920 г.).

3. Текст под заглавием «The Russian Revolution as Seen by a White Guard» («Русская революция глазами белогвардейца») в кн.: Nicholas Bachtin, *Lectures and Essays*. Birmingham: University of Birmingham, 1963. P. 45—61. Русский перевод О. Е. Осовского: «Русская революция глазами белогвардейца» // *Бахтинология: Исследования, переводы, публикации*. Сост., ред. К. Г. Исупов. СПб.: «Алетейя», 1995. С. 329—353 (примечания на с. 355—357). Текст представляет собой рассказ (воспоминания) о событиях в жизни Бахтина с Февральской революции 1917 г. до конца 1919 г. Об аудиторрии этих воспоминаний мне ничего неизвестно, хотя следует отметить, что это была аудитория, способная согласиться с совершенно сталинистской характеристикой Троцкого и его деятельности в русской революции (на с. 58 в английском тексте, на с. 349 в переводе Осовского).

Все три текста требуют тщательного комментария, начало которому положили Кристьян, Осовский и Тиханов. Продолжая их работу, предлагаю ряд примечаний к «Русской революции глазами белогвардейца».

I. Время написания текста неизвестно. Но при попытке датировать текст необходимо учитывать следующие данные:

1. Описывая привилегированное положение кавалерии в русской армии, Бахтин замечает: « Кроме того, в кавалерии существовал традиционный — искусно задуманный и тщательно разработанный — ритуал. А такого рода явления имеют огромную, почти магическую власть над сознанием человека. Говоря о себе, могу сказать, что даже теперь — спустя более, чем 20 лет с тех пор, как я в последний раз слышал марш своего полка, — один только звук его способен привести меня, как старого кавалерийского коня, в такое состояние, что я перестаю отвечать за свои действия» (перевод мой; с. 57 в английском тексте, 347 в переводе Осовского). В последний раз Бахтин мог слышать звуки полкового марша в 1919 г., когда он участвовал в походе Белой армии с юга России на Москву в июле-октябре 1919 г. (главнокомандующий — генерал А. И. Деникин). В октябре 1919 г. Красная армия пере-

ходит в контрнаступление и начинается отступление армии Деникина, закончившееся в марте 1920 г. полным поражением белых (остатки Белой армии вместе с главнокомандующим уходят в Крым). До июля 1919 г., когда Бахтин вернулся в свой полк, он дважды болел тифом и долго выздоравливал (с. 59—60 в английском тексте, 350—351 в переводе Осовского). Во время отступления белых он заболел возвратным тифом (см. «Лицом к лицу с прошлым», с. 79—80) и, как он пишет в письме к Лопатто (с. 5, стихи 46—47), 1920-й год он встретил в Джанкое — « В вагоне в куче трупов и живых». Из Джанкоя его перевозят в госпиталь в Феодосии, а из Феодосии его эвакуируют (в феврале 1920 г. ?) вместе с другими ранеными и выздоравливающими солдатами и офицерами в Болгарию, в Варну (см. «Лицом к лицу с прошлым», с. 80).

2. Бахтин дважды ссылается, как на недавно завершившееся событие, на гражданскую войну в Испании (с июня 1936 г. по март 1939 г.). См. с. 52 и 59 в английском тексте, 339 и 349 в переводе Осовского. Последняя фаза гражданской войны началась в конце декабря 1938 г. и скоро стало ясно, что дело республиканцев обречено. Войска националистов неожиданно быстро занимают Каталонию; 26 января 1939 г. сдается Барселона. 27 февраля Великобритания признает правительство генерала Франко, а 28 февраля — Франция. 28 марта войска националистов входят без боя в Мадрид и 1 апреля генерал Франко объявляет конец гражданской войны.

3. В тексте нет никаких упоминаний о событии всемирного значения — о начале Второй мировой войны в сентябре 1939 г. (1 сентября гитлеровская Германия нападает на Польшу, 3 сентября Великобритания и Франция объявляют Германии войну).

II. Текст начинается предложением: « Когда разразилась первая — Февральская — революция, я был на фронте, в Буковине, рядовым гусарского полка» (перевод мой ; с. 45 в английском тексте, 329 в переводе Осовского).

«Февральская революция»: Первая фаза революции — с 23 по 28 февраля (с 8 по 13 марта) 1917 г. См. Г. М. Катков. Февральская революция. Перевод с английского Н. Артамоновой и Н. Яценко. Предисловие А. Солженицына. Париж, 1984; в 2006 г. вышел новый перевод Л. А. Игоревского, под тем же заглавием (М.:Центрополиграф). См. также: Orlando Figes, A People's Tragedy: The Russian Revolution 1891—1924. London: Jonathan Cape, 1996. Глава 8.

«На фронте, в Буковине»: На южном участке Юго-Западного фронта. О военных операциях русских армий Юго-Западного фронта см. И. И. Ростунов. Русский фронт Первой мировой войны. М.: «Наука», 1976. В результате наступления армий Юго-Западного фронта летом 1916 г. (« Брусиловский прорыв»), 9-я армия заняла в течение июня-июля 1916 г. Южную Галицию и всю Буковину (столица Буковины — Черновицы (Черновцы) — была занята уже 5 (18) июня). Буковина — герцогство, входившее в состав Австро-Венгрии (до ноября 1918 г., когда оно вошло в состав Румынии) и граничившее на севере и северо-западе с Галицией, на северо-востоке с Россией (Бессарабией), на востоке и юге с Румынией; на юго-западе Буковину пересекают Карпаты.

«Гусарский полк»: Как указывает Осовский (с. 355, примеч. 2), это 11-й гу-

сарский Изюмский генерала Дорохова полк. Краткий очерк истории Изюмского гусарского полка см. в кн.: Изюмцы в боях за Россию. Воспоминания офицеров 11-го гусарского Изюмского генерала Дорохова полка. Составитель В. И. Алявдин. М.: «АИРО-XX», 1997. С. 13—17. «В октябре 1916 года, — пишет Алявдин, — 11-я кавалерийская дивизия конным порядком перебрасывается в Румынию, в Карпаты, где русская армия должна была срочно занять передовые позиции, после того как румынская армия была разгромлена австрийцами. Здесь полк встретил 1917 год» (с. 14). Один из офицеров полка вспоминает: «Стояли мы в Карпатах, за городом Кимпалунгом [в южной части Буковины]. Крутые горы с хорошими окопами» (с. 79). Летом 1917 г. изюмцы приняли участие в наступлении на Юго-Западном фронте, которое началось 18 июня (1 июля). См. Ростунов, с. 358—360. Бахтин уехал с фронта в отпуск, по-видимому, до начала наступления (см. с. 50 в английском тексте, 337 в переводе Осовского).

III. «К тому же — именно в это время — правительство переезжало из Петрограда в Москву, в новую столицу» (перевод мой; с. 53 в англ. тексте, 340—41 в переводе Осовского).

О переезде Советского правительства в начале марта 1918 г. в Москву см. Александр Рабинович. Большевики у власти. Перевод с англ. И. Давидян. М.: АИРО-XXI; М.: Новый хронограф, 2007. С. 273—74 (26 февраля Совнарком принимает решение покинуть Петроград), 296—97 (уже в первых числах марта «некоторые правительственные подразделения потянулись в новую столицу»), 298—300 (8 марта руководство ВЧК принимает решение «эвакуировать в Москву всю комиссию в полном составе»), 300 («Высшие органы Советской власти — Совнарком и ВЦИК — и центральные комитеты большевистской и левосервской партий покинули Петроград под покровом ночи 10/11 марта»). См. также В. Д. Бонч-Бруевич. Воспоминания о Ленине. Издание 2-е, дополненное. М.: «Наука», 1969. С. 216—26.

IV. «Кроме того, в Москве должен был состояться Всероссийский Съезд Солдат и Рабочих [так!] с участием тысяч депутатов» (перевод мой; с. 53 в англ. тексте, 341 в переводе Осовского).

Имеется в виду Четвертый Всероссийский съезд Советов рабочих, крестьянских и солдатских (красноармейских) депутатов, состоявшийся 14—16 марта 1918 г. (первый съезд Советов, созванный в Москве). На съезде присутствовали не тысячи депутатов, а больше тысячи. Бахтин остановился в Москве (у дяди — брата отца, о котором мне ничего неизвестно), по-видимому, в один из тех дней, когда проходил съезд Советов.

V. «Наконец, мы прибыли на станцию в центральной части Крыма, где я должен был покинуть поезд и ехать дальше в почтовой карете. Крымские горы мы пересекли в сильную метель, но когда мы спустились на южное побережье, там сияло солнце, был легкий туман и всюду цвели розы. Мы прибыли на Русскую Ривьеру» (перевод мой; с. 53 в англ. тексте, 342 в переводе Осовского).

Бахтин прибыл в Симферополь (на станцию Лозово-Севастопольской железной дороги). Из Симферополя поезд идет дальше на Севастополь. Бахтин же едет из Симферополя по почтовому шоссе, которое идет на Алушту. Подробное описание почтового шоссе см. в книге под редакцией Семенова-

Тян-Шанского: Россия . Полное географическое описание нашего Отечества. Настольная и дорожная книга под редакцией В. П. Семенова-Тян-Шанского. Том XIV: Новороссия и Крым. С.-Петербург: Издание А. Ф. Девриена. 1910. С. 689—93 (« К юго-востоку от Симферополя идет одна из самых живописных дорог через Крымскую Яйлу — почтовое шоссе на г. Алушту»), 767—68.

«Русская Ривьера»: О южном побережье Крыма см. Семенов-Тян-Шанский, с. 49: «Эта (...) полоса земли, небольшая по площади, находится в совершенно исключительных условиях: закрытая от северных ветров естественной стеной — горным хребтом Яйлой и расположенная по берегу незамерзающего моря, — она является самой теплой местностью Европейской России и близко напоминает своим мягким климатом южный берег Франции».

VI. «Я вскоре отыскал своего друга, чей дом стоял в спускающейся к морю долине. Место называлось «Профессорским Уголкем» и действительно здесь обитали любопытнейшие экземпляры допотопных ученых и их семьи» (перевод мой; с. 54 в англ. тексте. 342 в переводе Осовского).

«Профессорский Уголок» — застроенная дачами местность вокруг подошвы горы Кабель, в двух километрах западнее Алушты. Описание местности и расположения дач см. в кн. Семенов-Тян-Шанский, 773, 774, 777—78. Одна из этих « благоустроенных дач » принадлежала жене Александра Александровича Смирнова, старшего друга Бахтина, Елизавете Петровне Магденко; см. примечание VII. О расположении дачи-пансиона Магденко см. Семенов-Тян-Шанский, 777—78: За дачей проф. Н. Н. Бекетова « следует громадный овраг, образуемый двумя глубокими отрогами. (...) В глубине второго отрога — в долине Челмекчи позади запущенного и распродаваемого на участки виноградника прячется в тени огромных тополей и кипарисов небольшая дачка г-жи Троцины. (...) Против имени Троцины, в глубине оврага помещается дача-пансион Магденко».

VII. « Мой друг тоже был профессором, но отнюдь не допотопным. Он принадлежал к тому же поколению, что и мой дядя, на которого он был во многом похож. Но человек он был слабый, хотя и очень милый. Лично он боялся только за здоровье своей жены, пожизненного инвалида, за которым ему приходилось ухаживать, — а так он вполне сочувствовал новому режиму (он и сейчас пребывает в должности профессора в Петрограде)» (уточняющий перевод мой; с. 54 в англ. тексте, 342 в переводе Осовского).

Друг Бахтина — Александр Александрович Смирнов (1883—1962), известный филолог-романист, медиовист, кельтолог, шекспировед. О Смирнове см. Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь. Том 5. М., 2007 (о жене Смирнова, Елизавете Петровне Магденко, см. с. 671, третий столбец). О событиях своей жизни с декабря 1917 г. до декабря 1918 г. Смирнов рассказывает в письме Максимилиану Волошину от 4 декабря 1918 г.: «В декабре 1917 г. я поехал из Петербурга на месяц в Ялту, чтобы навестить там проводившую зиму жену (которая уже около 2 лет тяжело больна чем-то вроде суставного ревматизма и находится почти без движения). Там мы подверглись большевицкой бомбардировке, и притом в очень тяжелых для нас условиях, напр. обстреливался дом, где мы жили, и т. п. А потом пошли всякие гонения, так что я почувствовал, что не в силах оставить



жену, и не поехал в Пб. вовсе. С 1-го марта мы переехали в Алушту на нашу дачу, я был учителем франц. яз. в местной гимназии. В сентябре мы все переехали сюда, в Харьков. Я зачислился пр.-доц. в здешн. унив., получил лекции в неск. др. местах...» См. П. Р. Заборов: М. А. Волошин и А. А. Смирнов // Труды отдела древнерусской литературы. Том 50. СПб., 1997. С. 651.

VIII. «Дом его был причудливым местом обитания случайных и жалких беженцев с голодающего Севера. Кроме его больной жены и его тещи, там была знаменитая петербургская красавица, вдруг решившая развестись с первым мужем, знаменитым художественным критиком, и выйти замуж за довольно примитивного майора Конной Гвардии; был тут и он — совершенно по-детски невинный великан, лишенный приверженности к каким бы то ни было политическим убеждениям, готовый сражаться за кого или за что угодно, при условии, что ему дадут коня и винтовку. Был там и известный поэт в последней стадии чахотки, которого возили в кресле-каталке и который говорил лихорадочно и блестяще только об одной поэзии. Была тут и его жена, некогда тоже знаменитая красавица, а ныне поблекшая, — преданная жена умирающего гения, ею боготворимого. И наконец, там оказался и я, новейший пришелец и очередная обуза для нашего доброго хозяина» (перевод мой; с. 54 в англ. тексте, 342 в переводе Осовского).

«Знаменитая петербургская красавица»: См. Кофейня разбитых сердец. Коллективная шуточная пьеса в стихах при участии О. Э. Мандельштама. Под общей редакцией Р. Д. Тименчика. Stanford: Stanford Slavic Studies, Volume 12, 1997. С. 17: «художница Анна Михайловна Зельманова (1891—1952), в первом браке — жена В. Чудовского, во втором — жена полковника Бориса Белокопытова (1886—1942)». О Валерьяне Адольфовиче Чудовском (1882—1938 ?) см. Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры. Биографический словарь. Том 1. СПб., 1995. С. 569—70.

«Известный поэт»: Николай Владимирович Недоброво (1882—1919). См. о нем: Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь. Том 4. М., 1999. Жена Недоброво — Любовь Александровна Ольхина (1875 (?) -1924), дочь адвоката и стихотворца Александра Александровича Ольхина (1839—1897).

IX. «На следующее утро я вновь отправился в город и стал свидетелем вступления немецких войск» (перевод Осовского, с. 344; с. 55 в англ. тексте).

Алушту немецкие войска заняли 26 апреля 1918 г.

# Полифония Круга

Ю. П. МЕДВЕДЕВ, Д. А. МЕДВЕДЕВА,  
при участии D. SHEPHERD

*Эту работу авторы посвящают литературоведу Николаю Алексеевичу Панькову, подошедшему к изучению творческого наследия М. М. Бахтина с той необходимой требовательностью к себе, каковую завещал нам отечественный классик.*

*Верность Бахтину обязала Николая Алексеевича значительную часть своей жизни посвятить осмыслению феномена М. М. Бахтина, создав специальный журнал, организуя Международные научные конференции, выпуская содержательные «Бахтинские чтения». Эти коллективные труды, вдохновленные и организованные Паньковым, способствовали плодотворному научному диалогу между исследователями всего мира.*

*Создать бахтинский журнал в начале 90-х малоизвестному тогда кандидату филологических наук из Витебска — задача почти непосильная. Паньков рисковал и зависел от отношения к журналу и лично к нему влиятельного бахтинского окружения из Института мировой литературы. Окружение, по счастью, поддержало «Диалог. Карнавал. Хронотоп», вошло в его редколлегия, предоставило в первый же номер статью и, как казалось, получило новый надежный рупор. В. В. Кожин, например, просил Панькова не публиковать материалы П. Н. Медведева (ДКХ, №1, 2001, с. 12), так как кожиновский «авантюрный роман» о Бахтине (ДКХ. 1992. № 1, с. 109) по заложенной в нем фабуле не совпадал с данными семейного архива ближайшего друга Бахтина. Но случилось иначе: по-бахтински и по-паньковски. Статья сына Медведева о бахтинском Круге — «Нас было много на челне...» — появилась в первом же номере нового журнала (1992, № 1). То же произошло, когда Паньков, стремясь во что бы то ни стало добиться истины в искусственно созданной, но искусно разыгранной и в интересах известных кругов раздуваемой версии так называемых «спорных текстов» (а ведь от этого зависело направление целой научной дисциплины!), с нетерпением ждал ответа на уже набранные статьи Вяч. Вс. Иванова и В. В. Кожина, даже задерживая выпуск очередного номера, так как третий автор — после знакомства с чудесными «откровениями» двух предыдущих — очутился в больнице с инфарктом и смог представить свой текст лишь с опозданием (1995, № 4).*

*Когда Панькову было предложено написать книгу о Бахтине для серии «Жизнь замечательных людей», он очень воодушевился, но, обдумав, отложил эту работу, считая многое в жизни и трудах Бахтина еще непроясненным и требующим дополнительных исследований. Как это контрастирует со скороспелыми бахтинскими антологиями, особенно последней, беспомощно «критической», поспешно адресованной «всем, для кого русская интеллектуальная культура XIX-XX вв. еще не сказала своего последнего слова» (М., 2010, с. 4). «Последним словом» в ней являются поминки по серьезному — свободному от «ограниченных трактовок» (М. Бахтин) — бахтиноведению. По словам ее состави-*

теля, «время международных Бахтинских конференций прошло» и бахтинология должна оставаться уделом «немногих» (с. 21) — узкого круга лиц, словом, все той же печально известной в науке «артели интеллектуалов». Вот ее последние «научные достижения». Из краткого хронографа, перенесенного в новую антологию из «Бесед М. М. Бахтина с В. Д. Дувакиным» (М., 2002), исчезли даже скромные констатации, что «степень и форма участия» М. М. Бахтина в текстах его коллег «остаются спорным вопросом» (с. 376). Не замечены многие весьма существенные работы о Бахтине и его «Круге», частично отмеченные в публикуемом ниже докладе. Не учтены выводы ряда серьезных энциклопедических изданий (таких, как «Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века.» Антология. М., РГГУ. 2003), где П. Н. Медведев и В. Н. Волошинов представлены как самостоятельные авторы публикуемых в ней текстов (С. 591, 553), а не как марионеточные «псевдонимы Бахтина». Социологическая поэтика бахтинского круга, являющаяся плодотворным этапом научного литературоведения, всерьез приравнена к комичной издательской ситуации, которую не смог преодолеть Розениток-Хюсси (с. 11). Журнал «ДКХ», спецвыпуски журнала, витебские «Бахтинские чтения», в отличие от других, более скромных изданий, в библиографии (с. 419—420) даже не указаны...

Наиболее содержательные работы о Бахтине продолжают появляться в среде западных независимых исследователей. В польской двухтомной антологии, посвященной Бахтину и его окружению (Ja — Inny. Wokół Bachtina. Antologia. Red. Danuta Ulicka. Kraków. 2009), вышедшей почти одновременно с нынешней эпитафией, российская бахтинология предстает лишь как часть бахтиноведения. Ей невольно противостоит западное, в первую очередь британское направление, известное изучением не только системы взглядов философского лидера содружества, но и феномена бахтинского «мыслительного коллектива», «Круга Б. М. В.» (по определению проф. Б. Вотье), обозначающего проблематику бахтиноведения. Даже ранние, так сказать, «добахтинские» тексты П. Медведева служат такому подходу веским и законным основанием. Кэрил Эмерсон назвала этот путь «биобиблиографическим выздоровлением» бахтинистики, хотя это емкое, но слишком деликатное определение не отражает катастрофичности обилия псевдонаучной литературы, к тому же преступно оскорбительной для чести и достоинства всех троих авторов и друзей — Бахтина, Медведева, Волошинова, чего не дано уразуметь жертвам «образованщины». Составитель и редактор антологии, проводник главной, но агрессивной «бахтинской программы» (Бахт. сб., V, с. 326), к сожалению, сам участник контрафактного бизнеса «Лабиринта», послужившего массовой дезориентации читателей. Он вынужден поэтому, попирая факты и волю Бахтина, ценить его свой «круг», называть этот диалогический феномен «так называемым «кружком» и «псевдопроблемой» (с. 11), ссылаясь при этом на неоднократно осужденный в печати пиратский сериал своих коммерческих коллег, выступающих под маской бахтиноведов (С. 11, 417). Некоторые ученые не скрывают, что потеряли интерес к Бахтину из-за навороченной вокруг него лжи. В этом смысле реальные, а не надуманные «поминки» по ответственному бахтиноведению сегодня не исключены. Даже для подготовки антологии не нашлось независимого, беспристрастного исследователя, хотя достойные люди в бахтиноведении еще не перевелись.

В «Вопросах литературы» (№ 1. 2011) появилось новое подтверждение обоснованности высказанных опасений. Перспектива теории и истории научной

поэтики здесь очевидна и без комментариев: «...разработана у нас А. Веселовским и А. Потебней, а вслед за тем — формалистами», а далее — нынешний теоретик, доктор филологических наук, проф. Н. Тамарченко, рассуждающий за Бахтина, приобщая его к своим представлениям и обстоятельствам. «Филология в лицах»!

Новому направлению, намеченному С. С. Аверинцевым: «И все же, и все же — чего-то все наши подходы не схватывают. Что-то остается за пределами наших рассуждений: секрет личности Бахтина. В известной мере он разделял этот секрет с теми, с кем его связывала... солидарность судьбы; связывала поверх всех барьеров личного разномыслия...» (ЛГ. 1995. № 46), — и самостоятельно развиваемому британским Бахтинским Центром в плодотворном творческом союзе с рядом исследователей из России, Белоруссии, Украины, США, Финляндии, Франции, Канады, Швейцарии, Польши и других стран, немало способствуют труды и публикации Н. А. Панькова, его «Бахтинские чтения», кругозор его ставшего знаменитым журнала.

Публикуемая ниже статья полностью соответствует содержанию пленарного доклада на XIII Международной Бахтинской конференции (Канада, 2008)<sup>1</sup>. Текст дополнен лишь несколькими ссылками на публикации, появившиеся позднее.

Казалось бы, понятия «полифония» и «диалог» изучены в бахтинистике досконально. Достаточно назвать сборник «Бахтинский тезаурус», изданный в Москве при поддержке и участии Университета им. Лавала (Квебек. Канада) с обстоятельной статьей «Полифония», где научно-философское определение полифонии сопоставляется с музыкальной полифонией, что вполне правомерно. Но существует полифония, которая должна быть замечена и рассмотрена ранее других — в психологии творчества самого Бахтина, указывающая на потребность и даже необходимость «круга», который бы способствовал жизненной реализации способностей и творческой самобытности самого Бахтина. Вот его известное автопризнание:

«Я же во всем слышу голоса и диалогические отношения между ними», — написал он в своей последней, итоговой работе «К методологии гуманитарных наук»<sup>2</sup>. Кроме диалогичности самого бахтинского мышления в пространстве персонального кругозора, его всю жизнь сопровождали различные тесные философские и литературные сообщества, социально релевантные вышеприведенному суждению: юношеский кружок «Омфалос», Невельский кружок, наконец, «Круг Бахтина» в Витебске и Петрограде — Ленинграде — уже не кружок, а Круг, потому что «полифония» (несмотря на метафоричность этой бахтинской категории) здесь стала не просто «событием», а нашла свое «тело» — воплощение в научно-философских трудах, ставших памятником эпохи.

<sup>1</sup> Доклад подготовлен в рамках проекта 06-04-00-160а Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ).

<sup>2</sup> Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 372 (Курсив М. М. Бахтина). См.: Shepherd, David. "A feeling for history? Bakhtin and "The problem of great time". Slavonic and East European Review. 2006. № 84/1, С. 35.

«Вокруг меня был круг, который называют сейчас «круг Бахтина»<sup>3</sup>, — сказал Бахтин Дувакину. В той же беседе, говоря о другом круге — круге символистов — Бахтин как бы развил свою мысль, сообщив ей философский смысл: «Они были в одном лагере, в глубоком смысле этого слова. В одном лагере. ... И должна быть многоголосость. Многоголосость должна быть — и она была. И в этом сила как раз, в этом сила, что в пределах вот... могли развиваться очень разные дарования и очень разные мировоззрения»<sup>4</sup>. Нет ничего удивительного в том, что и авторы известных монографий<sup>5</sup>, несмотря на глубинную общность их концепции, придерживались разных мировоззренческих установок и стилей. Все это говорит о том, что знаменитая диалогическая доктрина Бахтина была стимулирована не только творчеством Достоевского, как об этом однажды писал С. С. Аверинцев, но и «многоголосием» собственного Круга. В этом, на наш взгляд, смысл подхода к изучению феномена «Круг М. М. Бахтина». Местом возникновения этого Круга он назвал Витебск<sup>7</sup>.

Первое из известных нам характерных бахтинских суждений о Круге относится как раз к витебскому периоду — к началу его научной и писательской деятельности: «Петь голос может только в *теплой атмосфере*, в атмосфере возможной хоровой поддержки, принципиального *звукового неодиностности*»<sup>8</sup> (курсив Бахтина). В этих признаниях — в начале и в конце творческой деятельности Бахтина — коренятся истоки той философско-эстетической полифонии, без всестороннего осмысления которой не может считаться полноценным исследование бахтинского «тезауруса». К этим истокам необходимо присоединить религиозный план, который отчасти рассмотрен проф. И. А. Есауловым в статье «Полифония и соборность» (М. М. Бахтин и Вяч. Иванов) в том же московско-канадском сборнике и интересную работу А. А. Казакова «Полифония как живое понятие»<sup>9</sup>.

Сейчас уже появились статьи, авторы которых находят противоречие между «полифонией» и «диалогом», но именно на примере «многоголосия» творчества Круга очевидны их единство и непротиворечивость. Без этого «события» жизни и творчества Бахтина его философская полифония не может быть адекватно понята. Так, творчество Александра Блока, насквозь автобиографичное (как признавал он сам, называя свои сочинения дневником), не может быть вполне понято в отрыве от жизни и психологии его творца. Если пример творчества лирического поэта — заведомо монологичный — в нашем случае не может считаться адекватным, послушаем другие

<sup>3</sup> М. М. Бахтин: Беседы с В. Д. Дувакиным. М., Согласие, 2002, С. 161

<sup>4</sup> М. М. Бахтин: Беседы с В. Д. Дувакиным, С. 104.

<sup>5</sup> Имеются в виду книги: *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928; *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1929; *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929.

<sup>6</sup> См.: В. Н. Волошинов. (Биографический очерк) // *Волошинов В.* Философия и социология гуманитарных наук. Вступ. статья Н. Л. Васильева. Сост., редакция, библиография, примечания и указатели Д. А. Юнова. — СПб.: Аста-Пресс, 1995. С. 5—22; «Искусство и жизнь — не одно, но в пределе...». П. Н. Медведев // *Знаменитые университеты*. Т. II. СПб, 2003, С. 383—403.

<sup>7</sup> *Бахтин М. М.* Беседы с В. Д. Дувакиным, С. 161.

<sup>8</sup> *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Собр. соч.*, т. 1, С. 231.

<sup>9</sup> *Казаков А. А.* Полифония как живое понятие // *Бахтинские чтения*, III, Витебск, 1998, С. 104—115.

«голоса»: например, Ницше, который глубоко интересовал Бахтина, в том числе и в связи с его будущим понятием полифонии. «Автобиография» Ницше (Ессе homo), — писал Павел Медведев в петроградском журнале «Против течения» в 1911 году, — является пролегоменами к философии Ницше: «В ней и только в ней Ницше считается со своими слушателями и, сойдя с горных высот, где проповедовал Заратустра, разъясняет им его пафос и символику»<sup>10</sup>. Эту же мысль утверждает Ф. Сейферт: «Он отождествлял себя с образом Заратустры. ... В этом отождествлении слились в удивительно тесную связь судьба Ницше и его определенная философская концепция»<sup>11</sup>. О философии Ницше Бахтин делал доклады в Витебске<sup>12</sup>.

«Витебский ренессанс», как теперь принято называть этот период в истории культуры, одной из составляющих которого было мысле- и жизнетворчество «Круга», насытил творческую атмосферу города заметным разнообразием проблем и принципов творчества: коллективного (УНОВИС, школа Казимира Малевича) и индивидуалистического (Марк Шагал). На эти темы делались доклады: «Право на одиночество» Шагала (декабрь 1918); «Доклад о коллективном творчестве» (Уновис, 6. 04. 20), «О Я и коллективе» (Доклад Малевича, Народное училище, 3 мая 1920). Идея «коллективного разума» была основополагающей не только у будущих формалистов: Шкловский, Тынянов, Jakobson. Она отчетливо проявила себя в полифонии бахтинского Круга: «Мы работали в самом тесном творческом контакте»<sup>13</sup>, — скажет Бахтин, к мнению которого сторонники бахтинского канона, к сожалению, давно перестали прислушиваться.

Понятие Круга Бахтина как диалога суверенных сознаний получило распространение еще при его жизни. Оно обычно распространяется на тех его друзей и единомышленников, кто участвовал в создании «общей концепции языка и словесного произведения»<sup>14</sup>, которая отличает труды Медведева, Волошинова и Бахтина, сохранившего, по его словам, верность ее основным принципам. В российское бахтиноведение это понятие ввел академик С. С. Аверинцев, единственный литературовед нового поколения, с которым Бахтин в последней своей работе — «К методологии гуманитарных наук» — вступил в диалог — согласие. Это не случайное событие, оно свидетельствует о близости и определенной сопоставимости духовного и научного кругозора ученых. Вот почему суждение Аверинцева о Круге значительнее и авторитетнее других суждений. Например, суждения о так называемой Невельской школе философии, которой сторонники бахтинского канона стараются заполнить лакуну, образовавшуюся вокруг Михаила Михайловича после фактического упразднения ими Круга, ставшего ненужным в

<sup>10</sup> Медведев Павел. Рец. на: Фр. Ницше. Автобиография (Ессе homo). Перевод с немецкого и пред. Ю. М. Антоновского. СПб. 1911 // «Против течения». № 7, 1911, С. 4.

<sup>11</sup> Fr. Seifert, C. G. Jungs Lehre von Unbewuzten und den Archetypen // "Universitas", IX, 8, 1954 (Цитируем по: Философский словарь. (Для научных библиотек). Сокращ. перевод с немецкого. М.: Изд-во иностранной литературы, 1961, С. 408).

<sup>12</sup> См.: Timeline // The Bakhtin Circle in the Master's absence. MUP, 2004, p. 259. На русском языке: Медведев Ю. П., Медведева Д. А. Труды и дни Круга М. М. Бахтина // «Звезда» (С.-Петербург), 2008, № 7, С. 198.

<sup>13</sup> Письма М. М. Бахтина // М., «Литературная учеба». 1992, кн. 5—6, С. 145.

<sup>14</sup> Там же.

случае версии единоличного бахтинского авторства. Аверинцев же полагал, что выходящему сейчас в России собранию сочинений Бахтина следовало бы дать «в целом заглавие: «Бахтин и его Круг», либо работы Медведева и Волошинова издать отдельно как «приложение» к этому многотомнику<sup>15</sup>.

В ответ на прямой вопрос о его авторском участии в работах Круга Бахтин сообщил В. Кожину: «Должен особо отметить, что наличие творческого контакта и совместной работы не лишает самостоятельности и оригинальности каждую из этих книг»<sup>16</sup>. (Имелись в виду известные монографии Медведева, Волошинова и самого Бахтина).

Попытаться определить хотя бы частично, хотя бы условно — в силу крайней фрагментарности архивного материала — идейный и научный потенциал участников «Круга», их вклад в «событие» полифонии, в «тело» этой метафорической, но вполне социальной и творческой категории, в учреждающий ее диалог — интригующая и важная задача бахтиноведения. Но она может быть успешно выполнена «только в зеркале абсолютного сочувствия» не только к автору этих слов — Бахтину, но и к каждому из участников Круга. Но «сочувствие» к единомышленникам и соавторам Бахтина сегодня все еще в большом дефиците, хотя весь обширный рукописный архив Медведева конфискован и уничтожен НКВД<sup>17</sup>, а сохранением архива Волошинова, умершего от туберкулеза в 1936 году, никто всерьез не озаботился. Но обратимся к опубликованному.

Неизвестная ранее статья-рецензия Медведева «К теоретическому обоснованию неоимпрессионизма. Книга Поля Синьяка», напечатанная в петербургском журнале «Новая студия» в 1912 году<sup>18</sup>, приближает нас к решению задачи, она разрушает давнее и устойчивое заблуждение, что критический подход к основам так называемой «материальной эстетики» в работах Круга исконно принадлежит М. М. Бахтину. В доказательство приводится его статья «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве», написанная в 1924 году (опубликованная в 1975-м), посвященная — и это всячески подчеркивается комментаторами — «вопросам методологии эстетики словесного творчества». Но по исходной методологической предпосылке статья Бахтина совпадает с работой Медведева 1912 года, писавшего уже тогда: «... Велико, конечно, значение формы и, без всякого сомнения, художник обязан знать законы своего материала. Но все это, подобно проповеди научной поэзии Рене Гиля и Вал. Брюсова, составляет, так сказать, *нижний план* творческого колдовства. Выше и вверх — ... тот вихрь индивидуального воскрытия, хмельного порыва к небу, которым *благословенно всякое великое и настоящее художество*». (Курсив здесь и далее наш. — *Авторы*). Бахтин в 1924 году также пишет о том, что «матери-

<sup>15</sup> Аверинцев Сергей. Михаил Бахтин: ретроспектива и перспектива // «Дружба народов», № 3, 1988, С. 259.

<sup>16</sup> Письма М. М. Бахтина // М., «Литературная учеба». 1992, кн. 5—6, С. 145.

<sup>17</sup> Блюм А. В. Запрещенные книги русских писателей и литературоведов. 1917—1991. Индекс советской цензуры с комментариями. СПб., 2003, С. 288, 290, 310.

<sup>18</sup> Медведев П. К теоретическому обоснованию неоимпрессионизма. Книга Поля Синьяка // СПб. «Новая студия». 1912, № 9, С. 14—15. Эта статья, наряду с другими работами Медведева 1912 года, открывает 1 том библиографии М. М. Бахтина и бахтинского Круга, подготовленной и изданной в Англии: *The annotated bakhtin bibliography by Carol Adlam and David Shepherd*. Maney publishing for the Modern Humanities research association. London. 2000, P. 3.

альная эстетика не осознает с достаточной методической ясностью своего вторичного характера и не осуществляет до конца предварительной эстетизации своего объекта, поэтому она никогда не имеет дела с эстетическим объектом в его совершенной чистоте и принципиально не способна понять его своеобразие. Дальше произведения как организованного материала она — согласно своей основной предпосылке — пойти не может»<sup>19</sup>. Заметим вскользь, что по методологическим предпосылкам, по обращению к трудам западно-европейского искусствоведения (в данном случае — французского), по сопоставлению проблематики изобразительного и словесного искусства, по характеру оценки вклада западных искусствоведов в теорию творчества, как и по самому тону, ранняя медведевская статья<sup>20</sup> уже напоминает будущую монографию «Формальный метод в литературоведении». И это естественно: ведущие темы и идеи проходят через всю жизнь и творчество их авторов. Позднее метафорические и религиозные формулировки статьи 1912 года у Медведева сменились эстетическими, как это очевидно, например, из опубликованной теперь программы курсов его лекций 1919—20 гг. в Витебске<sup>21</sup>, где уже осмыслен «эстетический объект», или из предваряющей монографию «ФМ» статьи «Ученый сальеризм» (1924), где мысль, переключаясь со статьей 1912 года, Медведев выражает так: «Такова теоретическая база формального метода. Без труда узнаются тут основоположения материальной эстетики, получившей довольно широкое развитие в современном европейском искусствознании»<sup>22</sup>. Эта смена кода, пережитая Медведевым лично и отчетливо им обозначенная в январской статье 1917 года, переизданной в 2003 г.<sup>23</sup>, посвященной «Смыслу творчества» Бердяева, не могла пройти бесследно мимо Бахтина, чуткого к голосу собеседника, а Медведев был его «ближайшим другом того времени»<sup>24</sup>.

В упомянутой программе курсов витебского курса лекций Медведева в разделе «Поэзия и проза» встречаем понятие «полюсы слова». Тезисы Медведева о «материальной эстетике» в статье о Поле Синьяке, как и смена религиозных понятий на эстетические в его раннем творчестве, выражаясь фигурально, являются как бы одним из «полюсов» того бахтинского «двухголосого слова», которое, по определению Людмилы Гоготшвили, сформировало лингвистическую базу бахтинской полифонии<sup>25</sup>. В свете диалогического контакта между Медведевым и Бахтиным это наше предположение

<sup>19</sup> М. М. Бахтин. Собр. соч. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003, С. 276, 279.

<sup>20</sup> Статью см. ниже.

<sup>21</sup> Медведев П. Н. Краткие программы курсов: истории русской литературы XX века, теории поэзии и прозы, теории художественного творчества (1919—1920 гг.) на русском и английском языках // Proceedings of the XII International Bakhtin Conference. Jyväskylä, Finland, 18—22 July, 2005, P. 19—22; P. 31—33; на русском языке: Ю. П. Медведев, Д. А. Медведева. Круг М. М. Бахтина как «мыслительный коллектив» // «Звезда», 2006, № 7, С. 197—8.

<sup>22</sup> Медведев Павел. Ученый сальеризм (О формальном (морфологическом методе) // «Звезда», 1925, № 3, С. 66.

<sup>23</sup> К 110-летию со дня рождения П. Н. Медведева: Медведев Павел. Русский Бранд // М. М. Бахтин в контексте мировой культуры. Специальный выпуск «ДКХ», 2003. № 1—2 (39—40), С. 193—199.

<sup>24</sup> М. М. Бахтин: Беседы с В. Д. Дувакиным, С 215.

<sup>25</sup> Бахтинский сборник. V. М., 2004, С. 338.



дает многое. Становится яснее, почему «Философия поступка» была написана Бахтиным в Витебске, а не в Невеле. Почему Медведев, сам переживший смену религиозных категорий на эстетические, активно поддержал работу Бахтина в созданном им журнале «Искусство» (в известной информации<sup>26</sup> об этом трактате, ставшей единственным свидетельством о времени и месте его написания). Наконец, характер самой проблемы: она в это время была не только эстетической (в постсимволистский период, например, религиозные аспекты теории монодрамы были также эстетизированы<sup>27</sup>), но сейчас само новое время требовало нового решения и знакового оформления. Здесь позиция Бахтина, совпавшая с Медведевым по отношению к «материальной эстетике», как бы снова совпадает, но уже с его идеологической позицией, склонявшейся к философскому материализму. В разговоре со следователем, к которому Бахтин относился с трудно объяснимым доверием<sup>28</sup>, он это выразил так: «Лекционная деятельность моя и моих друзей, — сказал он в начале 1929 года, — явилась выражением известных умственных исканий и умственного беспокойства, порожденных необходимостью выработать новое для нас, адекватное социальной действительности тревог и материалистического мировоззрения (*так!*). Процесс этой выработки для нас, людей умственно уже созревших и обладавших большими и разносторонними теоретическими познаниями, не мог быть процессом пассивного и легкого усвоения элементов готового мировоззрения, он неизбежно должен был принять характер трудной и тяжелой работы по переоценке и проверке всех своих знаний и убеждений»<sup>29</sup>. Это свидетельство достаточно точно воспроизводит эволюцию если не самого Бахтина, то Круга, к которому он принадлежал в те годы.

Другая, только что найденная нами работа — небольшая библиографическая статья Медведева 1911 года (посвященная двум новым переводам, вышедшим в Москве в том же году — уже упомянутой нами «Автобиографии» Ницше и книги Гюстава Лансона «Метод в истории литературы» в переводе М. Гершензона), в которой он пишет: «История литературы как наука или по крайней мере «научообразная» дисциплина, с точными границами своего предмета и собственным методом — об этом начали говорить только в последние годы под влиянием трудов школы Потевни и Веселовского»<sup>30</sup>. Словно в преддверии работ круга Бахтина, да и круга формалистов, прославившихся «спецификаторством», о необходимости установления в литературоведении «границ своего предмета и собственном методе»<sup>31</sup> в 1911 году заговорил 19-летний студент-юрист Павел Медведев. (Отметим попутно, что современный автор статьи о «методе» (В. Д. Сквозников) в энцикло-

<sup>26</sup> «Искусство» (Витебск), 1921, № 3, С. 23.

<sup>27</sup> См.: Евреинов Н. Н. Введение в монодраму. СПб, 1909.

<sup>28</sup> М.М. Бахтин: Беседы с В.Д. Дувакиным, С. 164. Именно этот следователь (Стромин) предложил осудить Бахтина на три года исправительных лагерей, наряду с гораздо менее значительными сроками для других участников группы «Воскресение», см.: Медведев Ю. «Воскресение». К истории религиозно-философского кружка А. А. Мейера // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999. № 4, С. 82—157.

<sup>29</sup> Архив ФСБ по Ленинградской области. Следственное дело «Воскресения» (д. 14284, т. 3, л. 7).

<sup>30</sup> Статью см. ниже.

<sup>31</sup> Там же.

педическом словаре литературных терминов, вышедшем в Москве в 2003 г., определяет понятие «метода в литературоведении» как преимущественно советский вклад в поэтику, не упоминая работы Лансона, ее нет даже в его библиографии). Медведев же, отвечая на вопросы анкеты Института истории искусств в 1924 году, сообщил, что его «мысль наиболее часто переключается с А. Н. Веселовским, Оск. Вальцелем, Г. Лансоном, Ап. Григорьевым и В. М. Жирмунским»<sup>32</sup>). В опубликованном на русском и английском языках<sup>33</sup> курсе лекций Медведева в Витебске эти «границы предмета» приобрели для него уже четкие эстетические очертания («художник-творец», «эстетический объект», «контрагенты творчества»), а рукопись «Методологические предпосылки истории литературы»<sup>34</sup>, созданная им в это время, подвела предварительный, но закономерный итог определенному этапу в построении «общей», по слову Бахтина, теории словесного творчества, которой Круг начал заниматься. Эти факты дают все основания считать, с не меньшим основанием, чем блестящие философско-лингвистические интенции Гоготишвили, что на занятия теорией литературы философ Бахтин переключился в Витебске после общения «в теплой атмосфере» и не без «хоровой поддержки» литературоведа и критика П. Н. Медведева. Это явствует из писем Бахтина, сменившего тематику своих исследований, к Кагану: «В последнее время я работаю почти исключительно по эстетике словесного творчества» (20 февраля 1921 г.); «много работаю, особенно по эстетике и по психологии» (март 1921 г.); «сейчас я пишу работу о Достоевском, которую надеюсь вскоре закончить, работу „Субъект нравственности и субъект права“ пока отложил...» (18 января 1922 г.)<sup>35</sup>. Это были новые, не оговоренные в Невеле, темы и проблемы. Еще в сентябре 1919 года, когда в Пролетарском университете и Народной консерватории по приглашению Медведева со своими одноименными философскими докладами «Роль личности» выступали Бахтин, Каган и Пумпянский, накануне с лекцией «Личность Герцена» выступил Медведев<sup>36</sup>. Философский дискурс докладов невелиццев с самого начала натолкнулся на литературоведческий и эстетический дискурс Медведева. Почти за год до выхода невелицкого альманаха «День искусства» со статьями Бахтина и Кагана о взаимоотношении жизни и искусства той же теме в ноябре 1918 г. посвятил доклад Медведев, в своем обычном двуедином аспекте: «Тургенев как человек и писатель»<sup>38</sup> (кстати, один из важнейших теоретических выводов в «ФМ» делается на примере тургеневского творчества). При постоянных встречах и беседах медведевский контекст

<sup>32</sup> Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом), ф. 172, № 550, л. 1.

<sup>33</sup> См. сноску 21.

<sup>34</sup> См.: *Hirschkop Ken. Mikhail Bakhtin. An Aesthetic for Democracy. New York: Oxford UP, 1999, P. 146.*

<sup>35</sup> Все эти письма опубликованы: «Память»: Исторический сборник. Вып. 4. Париж: ИМКА-Пресс, 1981. С. 257—264, а также в журнале «Диалог. Карнавал. Хронотоп» (1992. № 1. С. 66—72).

<sup>36</sup> См.: Хронограф // Шатских А. С. Витебск. Жизнь искусства. 1917—1922. М.: Языки русской культуры, 2001, С. 236.

<sup>37</sup> Впервые на французский язык статья М. М. Бахтина «Искусство и ответственность» переведена Патриком Серие в 2008 году. См.: *Langage et pensee; Union Sovietique annees 1920—1930. Cahier n 24, 2008. Numero edite par Patrick Seriot et Janette Friedrich. Universite de Lausanne. Suisse, P. 281—283.*

<sup>38</sup> Хронограф // Шатских А. С. Витебск. Жизнь искусства, С. 229.

в творчестве Бахтина и Волошинова начинает все более утверждаться, перейдя в практические занятия теорией литературы, как философский — в творчестве самого Медведева: «Дорогому другу и учителю», — надписал он свою фотографию, подаренную им в 1921 году «марбургскому философу» Кагану<sup>39</sup>. Этот период был приглашением Бахтина и Волошинова к диалогу на главные темы теории литературы. При этом инициатор этого приглашения выступил основоположником ряда методологических предпосылок и теоретических основ «общей» концепции словесного творчества, недаром в беседах с Дувакиным Бахтин назвал Медведева «теоретиком литературы»<sup>40</sup>. В американской биографии Бахтина характер отношений между ними истолкован как «патронаж»<sup>41</sup> Медведева над Бахтиным, но там упущен философско-эстетический, так сказать, «полифонический» аспект.

Исследователь исторической эстетики Бахтина проф. В. И. Тюпа в новаторской работе о «Передвижном театре»<sup>42</sup> и его «Записках», которые, как он указывает, в последние годы, до их закрытия цензурой в 1924 году, «держались на Медведеве»<sup>43</sup>, находит в этом издании важный контекст бахтинской мысли. Он пишет: «Духовная атмосфера, в которой вызревала мысль Бахтина, была насыщена идеями эстетического “жизнетворчества” <...> Вообще подобно тому, как причудливые “образы Рабле окажутся у себя дома в тысячелетиях развития народной культуры”, многие проблемы, идеи и даже словоупотребления Бахтина (архитектоника, художественное задание, эстетический объект и внешнее произведение, ренессансное народное тело, несовместимость поэтики Достоевского с обычными эстетическими представлениями, типология способов поведения как речевых масок автора, всегда “облеченного в молчание” и многое другое) оказываются “у себя дома” на страницах “Записок Передвижного Театра”<sup>44</sup>. (Отметим также, что эти и многие другие, казалось бы, «чисто бахтинские» словоупотребления — типа когеновского: «не дан, а задан» — мы встречаем в текстах Медведева 1911—1917 годов, за много лет до его встречи с Бахтиным (об этом подробнее можно прочитать в статье Ю. П. Медведева «Бахтин для бедных» в журнале «Диалог. Карнавал. Хронотоп» (№ 1, 2000, с. 110—126), см. также статьи П. Н. Медведева о Льве Толстом (“Звезда”, 2010, № 11).

Последовательная критика «материальной эстетики», начатая Медведевым

<sup>39</sup> Эта фотография сохранилась в архиве семьи Каган.

<sup>40</sup> Бахтин М. М. Беседы с В. Д. Дувакиным, С. 222.

<sup>41</sup> Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. Cambridge, London. 1984, P. 50.

<sup>42</sup> Он пишет о Передвижном театре: «Живой, энергичный ключ культурной жизни, который по своим интенциям должен быть причислен не к авангардистам (Мейерхольд) и не к завершителям классической художественной парадигмы (Станиславский), но — вместе с акмеистами, Эллиотом, Рильке, Скрябиным, Ван-Гогом и им подобными до Иосифа Бродского включительно — к неотрадиционализму как одному из магистральных путей искусства нашего столетия» (В. И. Тюпа. В поисках бахтинского контекста («Записки Передвижного театра») // Дискурс. 1997. № 3—4 С. 189—208).

<sup>43</sup> Тюпа В. И. В поисках бахтинского контекста («Записки Передвижного театра») // «Дискурс». 1997, № 3—4. В эту фундаментальную работу вкралось несколько недостоверных сведений о творческой биографии П. Н. Медведева, которой в полном объеме во время написания статьи автор не располагал.

<sup>44</sup> Тюпа В. И. В поисках исторической эстетики (уроки М. М. Бахтина) // М. М. Бахтин Проблемы научного наследия. Межвузовский сборник научных трудов. Изд. Мордовского университета, 1992, С. 37—38.

еще до появления сборников ОПОЯЗа, разработка концепции знака до появления отечественной семиотики<sup>45</sup> (его настоятельный призыв к изучению действительности знака в жизни и творчестве художника мы находим в статье 1917 года о Пушкине<sup>46</sup>) продолжалась на лекциях в Пушкинском Доме, в Институте имени Герцена, в ИЛЯЗВе, позднее — в ЛИФЛИ, Университете и Академии искусствознания, где он вел семинар для аспирантов, в секции критики Всероссийского Союза писателей, председателем бюро которой его избрали в конце 20-х годов и которая была распущена после массовой атаки в печати<sup>47</sup>. Известный филолог, член-корр. Академии наук А. В. Десницкая, учившаяся у Медведева, вспоминала его лекции и семинарские занятия с большим интересом. Закономерно, что самая крупная и самая продуманная работа П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» явилась органичным выражением и развитием тех научных положений и принципов, которые увлекли 19-летнего литературного критика в 1911 году, в самом начале его творческого пути. Об этом же свидетельствует его собственноручный конспект двух работ В. Чудовского (1915 и 1917 гг.), талантливого критика журнала «Аполлон», в которых Медведева привлекли идеи, близкие его теории (об этом в «Бахтинских чтениях». 1. Витебск. 1996, с. 68—70).

Петроградский период творчества Круга проходил в тесном контакте с Научно-исследовательским институтом сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока (ИЛЯЗВ), где почти одновременно — штатно и сверхштатно — поработали почти все крупные филологи и литературоведы Петрограда — Ленинграда того времени. В ИЛЯЗВе Медведев сделал ряд докладов по теории и методологии литературы, в результате которых одной из ведущих программ института стала социологическая поэтика, а Коллегия ИЛЯЗВа поручила ему — сверхштатному научному сотруднику 1-ого разряда — совместно со штатным действительным членом института В. Ф. Шишмаревым (учеником академика А. Н. Веселовского) организовать и возглавить секцию социологической поэтики, в которую вошли И. И. Иоффе, М. А. Яковлев, В. Н. Волошинов и другие сотрудники института<sup>48</sup>. В сентябре 1928 года по представлению Коллегии ИЛЯЗВа монография Медведева «ФМ», создававшаяся в атмосфере «Круга» и научной среды ИЛЯЗВа<sup>49</sup>, была рекомендована к

<sup>45</sup> Нельзя не отметить научный характер библиографических сведений в разделе «Литература» книги Вяч. Вс. Иванова «Очерки по истории семиотики в СССР», опубликованном в Интернете в 2006 году (с указанием: «2006. Ссылка на электронный оригинал желательна»), где работы В. Н. Волошинова и книга П. Н. Медведева указаны в соответствии с оригиналами, что выгодно отличает эту работу от других, где библиографические сведения об этих работах подаются в искаженном виде. [http://philologos.narod.ru/semiotics/ivanov\\_lit.htm](http://philologos.narod.ru/semiotics/ivanov_lit.htm)

<sup>46</sup> Павел Медведев. Об изучении Пушкина // «Бессарабская жизнь». 1917, № 27, С. 2.

<sup>47</sup> См.: Л. В. Активаторы буржуазной критики разоблачены. Критическая секция ЛО ВССП распущена. «Красная газета», № 302, 23 декабря 1931, с. 3. (Автор под инициалами «Л. В. « пишет: «Медведев не нашел нужным даже дать критический разбор последних ошибочным выступлениям на последних дискуссионных собраниях... — Я не намерен, — сказал он, — продолжать покающую неделю (!)»).

<sup>48</sup> Архив РАН, филиал в СПб, фонд 302, опись 1, ед. хр. 14, л. 28.

<sup>49</sup> См.: Васильев Н. Л. Лингвистическое содержание книги П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении» в контексте коллективного творчества «бахтинского круга» // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 2009. № 2(42), С. 28—50.

печати в Госиздате (письмо ИЛЯЗВа в Госиздат датировано апрелем 1928 г.). Публикацией книги «Формальный метод в литературоведении» ИЛЯЗВ начал издание новой серии трудов по «Вопросам методологии и теории языка и литературы». Вскоре по выходе книги исполняющий обязанности директора ИЛЯЗВа Л. П. Якубинский в 1929 году направил 15 экземпляров «Формального метода» для ознакомления в зарубежные научные организации, с которыми существовали отношения обмена изданиями. Монография Виктора Эрлиха «Русский формализм: история и теория», впервые вышедшая в 50-ые годы в США, в которой широко цитируется и, с позиции сторонника формального метода, во многом компетентно оценивается «ФМ», вероятно, была результатом еще того знакомства с книгой, также как и републикация этой книги в виде университетского микрофильма в 60-х годах (University Microfilms, Inc. Ann Arbor). Творческая личность Медведева была оценена его коллегами по работе, среди которых были такие требовательные ученые, как Л. Якубинский, В. Жирмунский, В. Шишмарев, М. Азадовский, Б. Эйхенбаум, И. Иоффе, И. Франк-Каменецкий, В. Десницкий (председатель бюро секции методологии литературы ИЛЯЗВа, членом бюро которой состоял и Медведев), считавший, что «Формальный метод в литературоведении» — «наиболее ценная работа Медведева» и что она «проведена и выполнена, в значительной мере, с использованием моих [Десницкого] указаний и советов»<sup>50</sup>.

В 1929 году Медведев был инициатором и участником коллективной темы секции социологической поэтики «Палеонтология и социология эпоса», в которой приняли участие Л. Богаевский, О. Фрейденберг, В. Шишмарев, Н. Державин, И. Франк-Каменецкий<sup>51</sup>, вместе с В. Шишмаревым, — коллективной темы «Социология жанров»<sup>52</sup> и ряда других.

Это не значит, что у Медведева в научной и литературной среде Ленинграда не было научных противников, завистников и просто недоброжелателей. Исследователь и критик, начавший свою деятельность с противостояния формальному методу, а после выхода «ФМ» удостоившийся славы его «разрушителя» («сам разрушитель формального метода», — выражая мнение литературных кругов того времени, писал о нем Эрих Голлербах в «Городе муз»<sup>53</sup>, вышедшем в начале 1930 года), заставивший самого Шкловского усомниться в правоте своей теории, как явствует из его переписки с Тыняновым<sup>54</sup>. Необходимо лишь помнить, что все это происходило еще до известного «перелома» в государственной политике и официального идеологического похода на формализм. Одной из первых жертв развернувшейся кампании против формализма стал сам Медведев вскоре после выхода «ФМ». Сейчас эта ситуация изучена сотрудниками Института русской литературы (Пушкинского дома) по сохранившимся в архиве института материалам, в

---

<sup>50</sup> Письмо В. А. Десницкого в защиту П. Н. Медведева, направленное в НКВД в 1940 г // Ю. П. Медведев, Д. А. Медведева. Павел Медведев, Людвик Флек, Михаил Бахтин и другие (К теории мыслительного коллектива) // М. М. Бахтин в контексте мировой культуры / Специальный выпуск: «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 2003, № 1—2 (39—40), С. 216.

<sup>51</sup> ЦГАЛИ СПб, ф. 302, оп. 1, дело 270, л. 10.

<sup>52</sup> ЦГАЛИ СПб, ф. 302, оп. 1, дело 270, л. 8.

<sup>53</sup> Голлербах Э. Город муз. Л., 1930, С. 11—12.

<sup>54</sup> Письмо Ю. Н. Тынянова В. Б. Шкловскому. 1929 г // «Согласие». М. . 1995, № 30, С. 201.

частности, заседания секции критики РАППа в феврале 1932 г., на котором с признанием своих ошибок пришлось выступать Медведеву, через 2 года после добровольной (хотя, конечно, тоже вынужденной) статьи Шкловского «Памятник научной ошибке» в «Литературной газете». «Грустное впечатление оставляет покаянное заявление П. Н. Медведева», — пишет издатель серии новых сборников Пушкинского Дома «Из истории литературных объединений Петрограда — Ленинграда 1910—1930-х годов» профессор В. П. Муромский, — но оно объясняет, как «ФМ» превратился в «Формализм и формалисты»<sup>55</sup>. Медведев и в этой покаянной по жанру речи пошел в наступление, сказав, что лучше своих обвинителей понимает свои ошибки, что он не отрекается от критики формализма, но признает, что эту критику он вел на его же территории: «...Принцип имманентности, помноженный на мои общеметодологические ошибки, обузил... мою критику формализма. Остались неразработанными все проблемы, выходящие за «имманентные» границы — *проблемы классовой природы формализма, его философских корней и т. д.*»<sup>56</sup> (курсив наш. — Авторы). Проф. А. И. Михайлов, автор публикации и содержательного комментария<sup>57</sup> к этому факту биографии Медведева, перечисляя разгромные выступления против него, не назвал самое главное из них, которое грозило запретом публиковаться и неминуемым арестом: запланированный персональный выпад тогдашнего главы РАППа Фадеева против Медведева на «производственном совещании критиков» этой организации, окрестив его, единственного из ленинградских критиков, «ликвидатором пролетарского искусства»<sup>58</sup>. Но как только непосредственная опасность, как ошибочно показалось Медведеву, миновала, он сразу же вернулся к своей главной книге: в монографии «В лаборатории писателя», вышедшей в 1933 году, он снова ссылается (с. 22) на свою книгу «ФМ».

В начале 30-х начались пертурбации в ИЛЯЗВе, который был переподчинен Институту агитации имени Володарского. Вероятно, поэтому Волоши-

---

<sup>55</sup> Муромский В. П. Литературные объединения 1917—1932 гг. в России (проблемы изучения) // Из истории литературных объединений Петрограда — Ленинграда 1910—1930-х годов. Исследования и материалы. Книга 1. СПб.: Наука, 2002, С. 42. Автор этого предисловия ошибочно указывает, что Медведев входил также в РАПП, однако это не соответствует действительности. Медведев входил во Всероссийский Союз писателей, был членом его Правления с 1923 г. и в последнее время председателем секции критики. Но незадолго до создания Союза советских писателей (1934 г.) было принято решение об объединении крупных писательских организаций в ФОСП (Федерацию объединений советских писателей). Вот почему Медведеву пришлось отчитываться на враждебном собрании критиков РАПП. Но этот отчет дает исчерпывающее объяснение тому, как книга «Формальный метод» (1928) превратилась в «Формализм и формалисты» (1934). Попытки находить этому факту глубокомысленные филологические причины научно некорректны и исторически неграмотны (см. статью Н. Т. Тарарченко «М. Бахтин и П. Медведев» судьба «введения в поэтику» // Вопросы литературы, 2008, № 5, С. 160—184) и ответ на нее: Ю. Медведев. Жертвы «внезаходности» // Вопросы литературы. 2009, № 6, С. 163—203).

<sup>56</sup> Медведев П. Н. Формализм и формалисты. Л., Издательство писателей, 1934. С. 12.

<sup>57</sup> Покаянное выступление П. Н. Медведева на совещании критической секции Ленинградской ассоциации пролетарских писателей (20 февраля 1932 г.). Публикация А. И. Михайлова // Из истории литературных объединений Петрограда — Ленинграда 1910—1930-х годов: Исследования и материалы. Книга 2. СПб.: Наука, 2006, С. 103—115.

<sup>58</sup> А. Фадеев. Об одном споре всемирно-исторического значения. Заключительное слово на производственном совещании критиков РАПП 29 января 1932 г // «На литературном посту», 1932, № 5, С. 5.

нову не удалось защитить диссертацию, хотя оценки его как исследователя были высоки. Но Волошинову — штатному аспиранту, а потом штатному научному сотруднику ИЛЯЗВа — полагалось постоянно писать отчеты о своей работе: в архивах сохранилось его «аспирантское дело», опубликованное Н. А. Паньковым, переведенное на английский в 2004 году<sup>59</sup>, и тезисы его докладов на секции социологической поэтики, сообщенные Д. А. Юновым на III Международных Бахтинских чтениях в Витебске (1998). Они дополняют представление об *общей* концепции Круга, указывают направление коллективной исследовательской мысли, как и последняя работа Бахтина «К методологии гуманитарных наук». Впервые опубликованная в этом году Крэйгом Брандистом на русском и английском языках краткая волошиновская рукопись — план «Опыта социологической поэтики»<sup>60</sup> — содержит ряд емких рабочих определений: «Художественная форма как система социальных оценок. Формообразующие и не образующие формы социальные оценки. Техника формы, обусловленная природой лингвистического материала. Биологические факторы формы (ритм). Проблема взаимоотношения формы и содержания. *Форма, как оценка содержания*» (Курсив здесь и далее наш. — Авторы).

Таким образом, впервые обоснованная Медведевым категория «социальной оценки»<sup>61</sup>, как и проблематика «взаимоотношений формы и содержания», составившая основу 1-ого тома конфискованного при обыске и аресте его трактата по тематике<sup>62</sup>, в отчетах Волошинова как бы находят *свой* вариант решения, хотя и отражают *общий* взгляд Круга.

В медведевской монографии социологическая поэтика представлена в так называемом апофатическом варианте — в отталкивании от принципов досконально изученной им формальной школы, занимавшей в литературоведении устойчивые и даже главенствующие позиции, в научном противостоянии ее методу на основе концепции, которая просматривается в его предшествующих статьях. И если О. А. Ханзен — Леве методологический и теоретический дискурс русского формализма выстраивает «на основе принципа остранения»<sup>63</sup>, то дискурс социологической поэтики бахтинского круга можно реконструировать на основе глубинного, ценностно-ориентированного принципа «социальной оценки».

Доклады, сделанные Медведевым и Волошиновым в ИЛЯЗВе, обсужденные в квалифицированной и требовательной аудитории, свидетельствуют

---

<sup>59</sup> V. N. Voloshinov, 'Archival materials', in Craig Brandist, David Shepherd and Galin Tihanov (eds), *The Bakhtin Circle: In the Master's Absence* (Manchester: Manchester University Press, 2004, P. 223—250 (226—250).

<sup>60</sup> V. N. Voloshinov, 'Opyt sotsiologicheskoi poetiki'/'An Essay in Sociological Poetics', published as a supplement to Craig Brandist, '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*, LXIII/II/III/IV (2008), 171—200 (Russian 190—192; English 193—195; quotation on 194—195, emphasis added).

<sup>61</sup> Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928, С. 162—174 и далее.

<sup>62</sup> См.: Медведев Ю. П. На пути к созданию социологической поэтики // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1998, № 2(23), с. 5—57, (С. 31).

<sup>63</sup> Ханзен-Леве Ое А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001.

не только о самостоятельности их авторов, они характеризуют те аспекты теории, разработкой которых каждый из участников Круга был занят преимущественно. Медведевские доклады (из числа зафиксированных в не полностью сохранившихся протоколах ИЛЯЗВа): «Методологические предпосылки к теории художественного творчества», «О формальном методе»<sup>64</sup> (эти два доклада, синтезируя новые наблюдения, повторялись и в других научных аудиториях). Волошиновские: «Социологическая структура поэтической формы», словно предвещающий будущий структурализм (одновременно им подготовлен перевод «Введения» и 1-ой главы «Философии символических форм» Кассирера), доклад «Жанр и стиль художественного высказывания»<sup>65</sup>. Бахтинские же категории того времени широко известны: «автор и герой», «двухголосое слово», теория диалога, «полифония» и другие. Перечисленные темы и аспекты составляют теоретическое «ядро» и «общей концепции» и известных монографий, они характеризуют тот вклад, который каждый из участников вносил в «общую теорию языка и словесного художественного творчества». Это не значит, что другие аспекты «общей» теории не были общими. У Медведева, например, в статье 1917 года «О Дневнике» Льва Толстого<sup>66</sup> мы уже встречаем акцент на будущей категории «общение», как и интенцию на идею «диалога» (между Толстым и русской интеллигенцией)<sup>67</sup>. Одна из ранних рецензий Медведева построена как «внутренний диалог»: «О Надсоне. Диалог»<sup>68</sup>.

Существует и другой важный для постижения творчества «Круга» ряд ответов: Медведев и Бахтин — оба выступали на блоковском вечере (см. лекцию Бахтина о Блоке, т. 2, с. 343) и статью Медведева «Умер Ал. Блок» («Искусство». Витебск. 1921, № 4—6, с. 2—3); в то время, когда Медведев вел семинарий по Достоевскому в Витебском институте народного образования (см. также его статью: «О литературном наследии Достоевского», Искусство, 1921, № 4—6, с. 49), Бахтин писал свою книгу о Достоевском, о чем Медведев же оповестил читателей в петроградской газете (журнале) «Жизнь искусства» (1922, № 33); Медведев был инициатором написания статей о «материальной эстетике» — своей статьи «Ученый сальеризм» (1924) и бахтинской «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве» (1924), заказанной ему, по рекомендации Медведева, журналом «Русский современник»; после ареста Бахтина последовала напряженная работа находившегося под следствием Бахтина совместно с Медведевым над доработкой и подготовкой к печати бахтинской книги «Проблемы творчества Достоевского», которую Медведев на свой страх и риск срочно издал в Госиздате («Прибое») в начале 1929 года; во втором издании этой книги Бахтин отказался от медведевской социологической терминологии, воспользовавшись понятиями исторической поэтики, более соответствующей обновленному содержанию книги 1963 года. Этот список «соот-

<sup>64</sup> Архив РАН, филиал в СПб, фонд 302, опись 1, № 15, л. 25; № 49, л. 67 и др.

<sup>65</sup> Там же.

<sup>66</sup> P. N. Medvedev. Tolstoi's Diary // The Bakhtin Circle in the Master's absence. Manchester University Press. 2004, P. 188—192. См. также сноску 64.

<sup>67</sup> Павел Медведев. <О Толстом> // «Звезда». 2010, № 11

<sup>68</sup> Павел Медведев. О Надсоне. Диалог // «Против течения». 1912, № 20, С. 2.



ветствий» можно и нужно продолжить, но это дополнительный, самостоятельный по объему сюжет.

Словом, было бы по меньшей мере странным считать «артель интеллектуалов» (как остроумно назвал «учредителей» и «охранителей» единоличного бахтинского авторства Сергей Земляной<sup>69</sup>), более компетентной, чем участники секции методологии литературы ИЛЯЗВа того времени, известные миру своими оригинальными трудами, а не только личным знакомством с Бахтиным и сомнительным в данном случае преимуществом «внезаходимости». Рэндалл Коллинз, обративший особое внимание на «Михаила Бахтина и Павла Медведева», достигших «нового уровня рефлексивной изоциренности»<sup>70</sup>, конечно, не имел возможности ознакомиться с волошиновскими рукописями, но архивные документы подтверждают справедливость его оценки, а их автора по праву относят к выделенным Коллинзом именам.

Мы постарались рассмотреть психологическое, социальное и творческое «лицо» бахтинской полифонии в рамках его Круга, нашли и контрапункт: авторы известных монографий, несмотря на глубинную общность их концепции, придерживались разных идеологических установок и стилей. Особенно это ощутимо при сравнении трудов самого Бахтина, создававшихся в Круге и вне Круга: в частности, его двух монографий о Достоевском. Феноменологическая установка Бахтина, философская широта и глубина его таланта, конечно, отличают его собственные труды от более прозрачных для читателя научных монографий Медведева и Волошинова, но все эти труды характеризует высокий уровень исполнения, заданный (пользуясь определением Коллинза) «интеллектуальным лидером» Круга и адекватный той концепции, которая роднит всех троих авторов. Фактор контрапункта проявил себя и в полемике: в статье «О границах поэтики и лингвистики» Волошинов возражает Медведеву по ряду тезисов его книги. На эту полемику одним из первых обратил внимание проф. И. Р. Титуник. Полемичен и поздний Бахтин по отношению к монографиям Медведева, Волошинова и своей собственной конца 20-х годов: «... Этой концепции языка и речи, изложенной в указанных книгах без достаточной полноты и не всегда вразумительно, я придерживаюсь и до сих пор, хотя за тридцать лет она совершила, конечно, известную эволюцию»<sup>71</sup>, — написал он в 1961 году.

В трудах и деятельности Круга отчетливо проявляются закономерности, отмеченные в работах Людвика Флека и Рэндалла Коллинза, посвященных социальной природе научного и философского творчества. Без учета основоположений этих трудов современное исследование мыслительного сообщества, каковым является Круг Бахтина, сильно обедняется. На эти труды мы опираемся в данной работе, как и в предшествующих статьях. С другой стороны: диалогический феномен «Круга Бахтина» целым рядом своих психологических и творческих проявлений подтверждает и даже обогащает наблюдения и выводы этих фундаментальных научных работ. Таково, например, умо-

<sup>69</sup> Ex libris НГ [Независимой газеты], 28. 01. 1999, С. 3.

<sup>70</sup> Коллинз Рэндалл. Предисловие к русскому изданию // Социология философий. Глобальная теория интеллектуального изменения. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2002, С. 37.

<sup>71</sup> Письмо М. М. Бахтина В. Кожинуву от 10. 01. 61 г // «Литературная учеба», кн. 5—6, 1992, С. 145.

заклучение М. М. Бахтина, конститутивное для «мыслительного коллектива»: «На диалоге лежит печать не одной, а нескольких индивидуальностей»<sup>72</sup>.

Среди содержательных работ о Круге — книга московского искусствоведа А. С. Шатских «Витебск. Жизнь искусства. 1917—1922», посвятившей самостоятельную главу «Кругу» и поместившей насыщенный (хотя и далеко неполный) хронограф публичной деятельности его участников в Витебске. К этому ряду трудов следует отнести работу профессора В. Н. Захарова, прозвучавшую в виде доклада<sup>73</sup> на финской конференции и опубликованную в журнале «Русская литература» — «Проблема жанра в «школе» Бахтина»<sup>74</sup>, в которой рассматриваются трактовки категории «жанр»<sup>75</sup>, наряду с «сюжетом» и «фабулой», в трудах Бахтина, Медведева и Волошинова. На основании сравнительного анализа употребления этих понятий докладчик пришел к выводу об интеллектуальной самостоятельности творческой мысли каждого из авторов. К подобным выводам — на другом материале — приходили В. П. Алпатов, Т. В. Шитцова, А. А. Кораблев, Г. М. Фридлиндер, С. Н. Земляной, И. Титуник, Г. Морсон, К. Эмерсон, Л. Матейка, Н. Перлина, Ц. Тодоров, К. Киришоп, К. Брандист, Г. Тиханов, Б. Гаспаров, Н. Васильев, П. Серрио и другие исследователи, в том числе авторы и издатели «timeline»<sup>76</sup>, комментаторы последних переводов книги Медведева «ФМ» на финский (2007) и французский (2008) языки — профессора Т. Лайне, М. Лахтенмяки, Б. Вотье и Р. Комте. Но вот безапелляционное суждение издателя последнего «Бахтинского сборника» (№ 5): «Тенденция в особенности в зарубежных работах о М. М. Бахтине противопоставлять ему П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова как якобы самостоятельных мыслителей и теоретиков, продуктивных для марксистской науки, представляется мне умышленной и небескорыстной аберрацией, совершенно непродуктивной для анализа бахтинской программы»<sup>77</sup>. А формулировки Аверинцева представляются ему «морально устаревшими»<sup>78</sup>. Только в советском и постсоветском сознании подлинная история может быть помехой в изучении Бахтина. Подобным образом может рассуждать менеджер, а не исследователь. Обвинение же в корысти зарубежных ученых по меньшей мере вызывает недоумение. Несколько ранее на страницах «Вопросов литературы» он уже укорил Цветана Тодо-

---

<sup>72</sup> М. М. Бахтин. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». Диалог I. Проблема диалогической речи // Собр. соч., т. 5, С. 211.

<sup>73</sup> The XII International Bakhtin Conference: Programme. Abstracts. Jyväskylä, Finland, July 18—22, 2005, P. 58.

<sup>74</sup> Захаров В. Н. Проблема жанра в «школе» Бахтина // «Русская литература», № 3, 2007, с. 19—30.

<sup>75</sup> М. М. Бахтин выразил свое понимание жанра при обсуждении его доклада «Роман как литературный жанр» в ИМЛИ: «Раз уже зашел разговор о жанре, я отказываюсь от определения, но считаю, что проблема жанра, в высшей степени существенная, должна быть прорабатываема в связи с более серьезной проблемой так называемой композиционной стилистики». (Н. Паньков. М. М. Бахтин и теория романа // «Вопросы литературы». № 3, 2007. С. 297).

<sup>76</sup> См. примечание В. Н. Захарова в его статье (с. 19): «О современном состоянии исследований и проблемах «круга Бахтина» см.: The Bakhtin Circle in the Master's absence / Eds Craig Brandist, David Shepherd & Galin Tikhanov. Manchester; New York: Manchester University Press, 2004; Медведев Ю. П., Медведева Д. А. Круг М. М. Бахтина как «мыслительный коллектив» // «Звезда». 2006. № 7. С. 194—206.».

<sup>77</sup> В. Л. Махлин. Незаслуженный собеседник (II) // Бахтинский сборник. 5. М., 2004, С. 336.

<sup>78</sup> Там же.

рова тем, что тот, якобы «забив» Бахтина», заработал на этом пенсию<sup>79</sup> (вот уж поистине: «с большой головы на здоровую!»). Потом переключился на критику Аверинцева, продемонстрировав при этом, что не только «бахтинская программа», но и аверинцевская — ему не по плечу. Это сказывается на лексике многих его сочинений. Публикацию об Аверинцеве уже оценила в тех же «Вопросах литературы» литературовед и критик Ирина Роднянская<sup>80</sup>. Впрочем для нас, знакомых с его комментарием к работам Круга, изданным в пиратской серии «Бахтин под маской», все это не является неожиданностью. О научной несостоятельности этой коммерческой серии писали многие<sup>81</sup>, даже С. Г. Бочаров. Но мало кто публично оценил качество комментария, кроме проф. В. Белоуса в «Вопросах философии»<sup>82</sup>. Вот один из примеров, из числа знаковых.

Во 2 веке от Р. Х. и иудеи, и христиане решили исключить некоторые спорные книги, входящие в состав Ветхого Завета, из числа священных, а статус некоторых других книг подтвердить. Было определено, что часть книг принадлежит Священному Писанию — это “канонические” богодухновенные тексты, т. е. «*надиктованные*» Духом Святым. В корпусе Библии, как исторически сложившегося свода текстов кроме канонических были оставлены и благочестивые, но *не богодухновенные* тексты, названные девтероканоническими. По аналогии С. С. Аверинцев назвал «девтероканоническими» книги, включенные в корпус текстов Круга, но НЕ написанные самим Бахтиным. Комментарий же серии «Бахтин под маской», приблизительно знакомый со смыслом термина, тексты Круга называет «девтероканоническими текстами Бахтина»<sup>83</sup>. Все получается, как в советских учебниках философии, *с точностью до наоборот!* В бахтинологии это довольно распространенное явление.

<sup>79</sup> В. Махлин. Без кавычек // «Вопросы литературы». 2005. № 1—2, С. 19.

<sup>80</sup> Роднянская И. Б. Объект ВЛ: человек словесный // Там же, 2007, № 3, С. 95—112.

<sup>81</sup> Резолюция одной из конференций гласит: «III Международная конференция «Бахтинские чтения», проходившая с 23 по 25 июня 1998 года в Витебске, была посвящена памяти ближайшего соратника и друга М. М. Бахтина — всемирно известного литературоведа, профессора П. Н. Медведева (1892—1938), в связи с 60-летием со дня его гибели. ... Участники конференции считают, что отсутствие в научном и литературном обиходе избранных трудов П. Н. Медведева, не переиздававшихся по идеологическим мотивам или не публиковавшихся ранее, а также отсутствие его творческой биографии, основанной на новых (ранее недоступных в связи с арестом и расстрелом в 1938 году) фактах, — отрицательно сказывается на возможностях комплексного изучения наследия М. М. Бахтина, его научного круга.

Пиратские издания, предпринятые в серии «Бахтин под маской», по своему качеству не способны, как это неоднократно отмечалось в печати, восполнить существующий пробел, кроме того они заслуживают морального и научного осуждения. ...»

Резолюцию подписали: к. ф. н. Т. Г. Шитцова (Минск), к. ф. н. А. А. Кораблев (Донецк), проф. Б. Жилко (Польша, Гданьск), д. ф. н. В. М. Аллатов (Москва), д. ф. н. Б. Ф. Егоров (Санкт-Петербург), Т. Ковригина (БГУ), доц. Х. Сасаки (Япония), А. И. Гладкий (БГУ, Минск), Н. А. Паньков (докторант МГУ, Витебск-Москва). (Со времени подписания документа места работы и научные звания участников частично изменились).

<sup>82</sup> В. Б. [елуос]. Рец.: Бахтин под маской. М., Лабиринт, 1993 // «Вопросы философии». 1994, № 9, С. 214—215. (Данная рецензия подписана инициалами «В. Б.», так как в том же номере журнала ей предшествует другая работа проф. В. Г. Белоуса, подписанная полным именем).

<sup>83</sup> Махлин В. Л. Комментарии // «Бахтин под маской». Маска вторая. М., Лабиринт, 1993, С. 193; Маска 1, С. 118.

Преподаватель теории литературы Нижегородского университета А. В. Коровашко, в статье «Заметки об авторстве спорных бахтинских текстов», цитируя Бочарова, пишет: «... свидетельства современников и собеседников Бахтина хоть и «не могут быть доказательствами», но «все же чего-то стоят»<sup>84</sup>. Проблема только в том, — продолжает автор статьи, — что процент «брака» в этих показаниях недопустимо велик. Чего «стоит», к примеру, потрясающая разногласия в описании В. Кожинным, Г. Гачевым и С. Бочаровым обстоятельств их первого визита к Бахтину: по свидетельству Кожина, Гачев стал перед Бахтиным на колени; согласно показаниям Бочарова, Гачев на колени перед Бахтиным не становился; по версии самого Гачева, на колени перед Бахтиным он становился мысленно»<sup>85</sup>. Коровашко и дальше очень точно анализирует ситуацию с так называемыми «спорными текстами»: его статью<sup>86</sup> можно прочитать и в Интернете.

Единственным, по сути дела достоверным источником, кроме писем Бахтина, являются магнитофонные записи его бесед с Дувакиным.

Вот Бахтин говорит Дувакину, и мы можем услышать его голос на магнитофонной ленте, что Медведев — один из его «ближайших друзей того времени» (С.215), подчеркнув это даже интонацией, а Турбин печатно утверждает, что они и близки-то не были<sup>87</sup>. Кожин уничтожительно называет Медведева «литературным журналистом», а Бахтин (в уже цитированной нами беседе с Дувакиным) — «теоретиком литературы» (С.222).

Бахтин пишет Кожину из Саранска, что книги Медведева и Волошинова ему хорошо известны и принадлежат его единомышленникам, Турбин же говорит, что когда он принес Бахтину «Формальный метод», то тот увидел эту книгу впервые<sup>88</sup>. Есть хорошая русская пословица: «Врет как очевидец». А ведь именно эти и подобные им «откровения» формировали общественное мнение того времени, особенно на многочисленных собраниях и конференциях, от Москвы до Махачкалы. Причем вся недостоверная информация подавалась и воспринималась как идущая от самого Бахтина.

Стоит ли удивляться, что примерно в то же время известный лингвист А. А. Реформатский весело сообщал новость своей коллеге А. В. Десницкой: «Ведь Волошинова-то вообще не было! Это просто карнавальный персонаж!». На что Агния Васильевна не столь весело отвечала: «Ну, что вы, я его прекрасно помню, он был аспирантом моего отца, с тортиком приходил...»<sup>89</sup>.

---

<sup>84</sup> Бочаров С. Г. Об одном разговоре и вокруг него // «Новое литературное обозрение». № 2. 1993. С. 73.

<sup>85</sup> См. об этом запутанном вопросе в следующих публикациях: Кожин В. В. Как пишут труды, или Происхождение несозданного авантюрного романа: (Вадим Кожин рассказывает о судьбе и личности М. М. Бахтина) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». Витебск. 1992. № 1. С. 112; Бочаров С. Г. Примечание к мемуару // «Новое литературное обозрение». № 3 (1993). С. 209—210.

<sup>86</sup> Коровашко А. В. Заметки об авторстве спорных бахтинских текстов // Вестник Нижегородского гос. университета. Серия: филология. 2000. №1. С. 62—66. [http://www.unn.ru/?file=vestniki\\_journals&anum=986](http://www.unn.ru/?file=vestniki_journals&anum=986)

<sup>87</sup> Турбин В. Н. М. М. Бахтин: Буэнос-Айрес — Кемерово // «Литературная Россия». М., 1989, 5 мая, С. 8.

<sup>88</sup> См.: Махлин В. Л. Комментарии // П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. М.: Лабиринт, 1993. С. 206.

<sup>89</sup> Из беседы А. В. Десницкой с Ю. П. Медведевым в сентябре 1986 года.

А в новейшей статье о Бахтине для Галереи русских мыслителей Международного общества философов в Интернете ближайшим другом Бахтина назван уже не кто-нибудь, а именно неизвестный ему Махлин<sup>90</sup>. Да и как могло быть иначе, если сам этот персонаж, не без юмора, конечно, распространил лестную для себя шутку: «Махлин — это Бахтин сегодня»<sup>91</sup>.

Но если непредвзятый зарубежный автор, скорее всего бывает обманут или просто ошибается, то насаждающие фальшивые версии российские авторы чаще всего лгут осознанно. Вот рецензия на книгу американской исследовательницы творчества Б. М. Эйхенбаума Кэрол Эни, опубликованная в уважаемом журнале «Новый мир» (1995, № 6). При подготовке своей книги Эни<sup>92</sup> подробно знакомилась с архивом и жизнью Б. М. Эйхенбаума, в том числе в семье покойного Б. М. Она сочла необходимым в своей книге специально отметить, что, по ее сведениям и разысканиям, авторство книги «ФМ» принадлежит именно Медведеву и Бахтину передается совершенно некорректно. В рецензии же это мнение автора книги не приводится, а спор Эйхенбаума ведется не с Медведевым, а с Бахтиным. Трудно заподозрить рецензента в незнании английского, скорее дело в необходимости напечататься, защитить диссертацию, получить одобрение «артели интеллектуалов».

Но известны и другие ситуации, когда научная честность преодолевала мнение дезориентированного большинства. Г. М. Фридендер, написавший одну из первых статей о творчестве Бахтина, ратовавший за избрание его в Академию наук и ходатайствовавший о присуждении ему Государственной премии, в 70-ые годы привез из Москвы от окружения Бахтина «достоверную» весть о бахтинском авторстве известных текстов и официально поделился этой новостью на ученом совете Института русской литературы (Пушкинского Дома). Но совесть и научная этика не давали покоя академику, еще помнившему лекции и доклады Медведева в ЛИФЛИ и ленинградском университете, и, разобравшись в ситуации, он уже письменно (в журнале «Русская литература») признал, что Бахтин, «вопреки широко распространенному представлению», не был автором «книги П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении», «приписываемой многими исследователями у нас и за рубежом Бахтину»<sup>93</sup>.

В одной из своих публикаций Турбин аттестовал себя «камердинером Бахтина», думал, что изящно пошутил, а оказалось — оговорка по Фрейду. Несомненно одно: его аспирантка — дочь всеильного руководителя КГБ Андропова, которая во многом помогла в бытовом устройстве Бахтиных, невольно оказалась и порукой тех противоправных действий, которые позволили себе правопреемники. «По распоряжению» — по этой условной и безотказной кремлевской команде, «рассекреченной» в статье Бочарова («Об

---

<sup>90</sup> ... The theories of Bakhtin and his Circle touch upon virtually every aspect of everyday life, and V. Maklin, a personal friend of Bakhtin and the head of the Bakhtin Center in Moscow, recently revealed that Bakhtin was trying to establish a philosophy of discursive action for each of the principle speech situations... (Robert Barsky). См. творческие биографии М. Бахтина и П. Медведева в Галерее русских мыслителей Международного философского общества — Gallery of Russian Thinkers [http://www.isfp.co.uk/russian\\_thinkers](http://www.isfp.co.uk/russian_thinkers).

<sup>91</sup> См.: Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1998, № 2, С. 169 (примечание 1).

<sup>92</sup> Carol Ani. Boris Eikhnenbaum. Voices of a Russian Formalist. Stanford University Press. 1994, P. 57, 240.

<sup>93</sup> Фридендер Г. М. Наследие М. М. Бахтина вчера и сегодня // «Русская литература», 1993, № 3, С. 198.

одном разговоре...», с. 70), выдавались не только лекарства в кремлевской аптеке, но и противозаконные издательские права. Цитата из документа РАО (Российского авторского общества), Москва:

«В ответ на Ваш запрос от 16 февраля с. г. относительно издания за рубежом книги «Формальный метод в литературоведении» сообщаем следующее.

Указанная книга действительно была опубликована в переводах на чешский, японский и польский языки по контрактам, заключенным при посредничестве бывшего ВААП. В этих случаях она публиковалась под именем М. М. Бахтина как она была представлена его правопреемниками. Гонорары за эти издания были выплачены С. Г. Бочарову и В. В. Кожинуву на основании представленных ими официальных документов, удостоверяющих их права наследования на труды М. М. Бахтина.

Как Вам уже ранее сообщалось, авторство П. Н. Медведева на книгу под названием «Формальный метод в литературоведении», Л., «Прибой», 1928 г. никогда не оспаривалось».

Этот документ говорит о том, что заинтересованные лица будут продолжать настаивать на своей правоте всеми доступными им, в том числе, как свидетельствуют вышеприведенные комментарии, псевдонаучными средствами, чтобы сохранить свое реноме перед историей, и к этому надо быть готовыми.

Но это им все же вряд ли удастся, так как совершен научный подлог, направивший мировое бахтиноведение по ложному пути. Вот текст документа о предполагаемом заключении контракта между ВААПом и французским издательством «Пайо» (Payot) на издание книги Волошинова «Фрейдизм» под именем Бахтина:

«Бахтин Мих[аил] Мих[айлович]

(под именем Волошинов В. Н.)

«Фрейдизм» (Философско-эстетическо-литературоведческое исследование) М.—Л., Госиздат, 1927, около 15 а[вторских] л[истов].

Уст[уплено] во Францию изд-ву «Пайо» с извещением УЭИП (М. А. Усанкова), что в случае контракта УЛИ [Управление литературы и искусства ВААП] передаст для франц[узского] издания вступит[ельную] заметку, предназначавшуюся автором для всех зарубежных изданий его работ, которые выходили под именами Волошинова и Медведева.

14 июля 1976 06. 08. 1976 19. 10. 1977 [Подписи:] В. Панов

А. Кабанов»

Бахтина не стало в марте 1975 года, но публикуемый документ оперирует датами гораздо более поздними, свидетельствующими о том, что намерение изготовить «вступительную заметку» для ВААП, якобы подписанную Бахтиным, все еще продолжало существовать. Первое издание книги «ФМ» под именем Бахтина на русском языке в издательстве «Серебряный век» было осуществлено в 1982 году в убеждении, что в ВААП такой документ имеется. Автор издательского предисловия к этой книге, в частности, пишет:

«...А. Дж. Уэрль в своем предисловии к американскому изданию «Формального метода» приводит слова В. В. Кожинова, сообщившего, что

М. М. Бахтин подписал перед смертью документ, хранящийся в настоящее время в ВААПе, в котором он заявляет о своем авторстве и просит в случае переиздания указанных трудов опубликовать их под его именем<sup>94</sup>. Решительный отказ Бахтина подписать фальшивку стал известен позднее, когда прецеденты подобных переизданий уже состоялись.

В позднейшей переписке с Г. Морсоном, инициатором нашумевшей и справедливой полемики<sup>95</sup> с авторами американской биографии Бахтина по поводу приписывания Бахтину текстов его коллег, тот же редактор «Бахтинских сборников», в одном из них, в «Переписке из двух миров», снова письменно заверил Морсона и всех прочитавших эту переписку<sup>96</sup>, что в нужный момент нужный документ появится. Дезориентация научной общественности получила хотя и не новое, но свежее подкрепление.

Мы не спешили с преданием гласности документов РАО и ВААПа, как и многих других свидетельств<sup>97</sup>, надеясь, что сторонники бахтинского авторства одумаются, что в них восторжествует бахтинская этика и мораль, а научный подход к диалогическому феномену «Круг М. М. Бахтина» все расставит по своим местам. Но появление 1 тома (последнего из изданных до нынешней конференции томов) собрания сочинений Бахтина, с бессмысленным и непристойным по тону комментарием о словарных и прочих заимствованиях у Бахтина его коллегами, — уже переходит границы приличия. Словоблудие новоиспеченных Тептелкиных<sup>98</sup>, которые, по словам Бахтина, философствовать любят, но философами не являются, как и чудовищное обвинение в корысти, адресованное зарубежным исследователям, стремящимся объективно докопаться до истины, вынуждает нас наконец назвать подлинные источники дезинформации и корысти, предав гласности приведенные выше документы.

Литературовед В. В. Здольников, обзревая итоги III Международных Бахтинских чтений в Витебске в статье под символическим названием «Коллежские треножки жрецов», писал:

«Казалось бы странным говорить об этом применительно к гуманитариям, но вопрос о профессиональной честности в науке, об интеллектуальном мародерстве что называется витал [на этой конференции. — *Авторы*]. Как и призыв не делать П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова авантюристами от науки, питающимися крохами со стола гения. Они были личности достаточно незаурядные и талантливые, чтобы соответствовать кругу Бахтина, быть интересными не только Михаилу Михайловичу, но и нам... Бахтин и его круг недоступны пониманию с позиций низости, конъюнктурных соображений — мысль эта пронизывала многие доклады» (ДКХ. 1998, № 3, с. 191). Как видим, затронутая нами проблема волнует многих и уже давно. Исследователи не хотят быть заложниками упрощенной науки и участвовать в кампании,

<sup>94</sup> От издательства // Михаил Бахтин. Формальный метод в литературоведении. Нью-Йорк: Серебряный век, 1982, С. 4—5.

<sup>95</sup> *Morson G. S. Two voices in every head // New York Times book rev. 1985. Febr., 10. P. 32.*

<sup>96</sup> *Махлин В. Л., Морсон Г. С. Переписка из двух миров // Бахтинский сборник (БС-2), 1991, С. 42.*

<sup>97</sup> Мы располагаем рядом других примеров ухищрений в подмене авторства, но размеры доклада ограничивают нас в описании подробностей.

<sup>98</sup> Тептелкин — один из героев романа К. Вагинова «Козлиная песнь».

которая по качеству и последствиям напоминает марризм и лысенковщину и ведется методами «охоты на ведьм».

Справедливо заметил Кен Киршоп: «For a long time we knew very little about Bakhtin's life. Thanks to the efforts of post-*glasnost* Bakhtin scholarship, we know even less»<sup>99</sup>.

Вероятно, «Беседы Бахтина с Дувакиным» так долго не издавались, чтобы позиция бахтинского канона успела окончательно закрепиться в России и за рубежом. Да и письмо Бахтина Кожинуву 1961 года стало известно лишь в 90-ые годы, когда общественное мнение было сформировано противоправными изданиями, особенно новоиспеченного «Лабиринта», наводнившего бахтинскими «масками» и «полумасками» книжный рынок. Несмотря на то, что крупнейший знаток истории лингвистических учений В. М. Алпатов, которого издатели, для укрепления своего имиджа, решили привлечь в комментаторский коллектив очередного переиздания трудов «Круга» (надеясь на его безусловную поддержку), неожиданно написал, что «нет никаких оснований для едва ли не господствующей в наши дни... точки зрения о М. М. Бахтине как единственном авторе»<sup>100</sup>; другой известный филолог, профессор В. Н. Захаров, которого редакция «ДКХ» в 1994 году попросила ответить на вопросы анкеты о работах Бахтина, посвященных Достоевскому, вдруг закончил свое интервью словами, не имевшими прямого отношения к вопросам анкеты: «... И еще. Не надо Бахтину приписывать чужие работы. То, что до сих пор сказано по поводу работ В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева, не дает оснований даже для признания соавторства (не то что авторства!) Бахтина... Истина диалогична, и первыми это ощутили друзья и собеседники великого русского философа»<sup>101</sup>.

Несмотря на простоты весьма компетентных людей, кампания по дискредитации Волошинова и Медведева продолжается, а книги Волошинова и Медведева неразборчивые редакторы включают в справочники как труды Бахтина, не понимая, что совершают преступление.

Действительно, почему бахтинские беседы с Дувакиным — ценнейший документальный источник сведений о нем и о Круге — были опубликованы лишь спустя 20 лет после их записи? А весь мир вынужден был пользоваться единственной биографией Бахтина, изданной американскими авторами в 1984 году, которые, кстати, если бы были знакомы с беседами Бахтина, вероятно, скорректировали бы свою версию его научной биографии, избежали ряда неточностей и ошибок. Окружение Бахтина не могло не знать о его беседах с Дувакиным, кое-кто (как явствует из самого текста) при этих беседах присутствовал.

Уже более 30 лет, как нет Михаила Михайловича Бахтина. Все эти годы он находился во власти так называемой «бахтинской индустрии», в которой потонуло немало настоящих, честных работ. Сегодня проходит уже XIII международная конференция его имени. Казалось бы, пора подвести итоги. Но ито-

---

<sup>99</sup> См. сноску 34, С. 111.

<sup>100</sup> Алпатов В. М. Лингвистическое содержание книги «Марксизм и философия языка» // М. М. Бахтин. Тетралогия. М.: Лабиринт, 1998, С. 517. В ответ на это, Алпатов, один из серьезнейших исследователей творчества М. М. Бахтина, был объявлен «не бахтинистом».

<sup>101</sup> Захаров В. Н. [Ответы на вопросы анкеты] // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1994, № 1, С. 10.



ги эти, на наш взгляд, свидетельствуют о том, что постижение Бахтина и его Круга еще предстоит, что оно таит новые научные перспективы и нуждается в притоке свежих сил. Непреходящее величие мыслителя Бахтина в том, что он по-прежнему интересен и загадочен. Он по-прежнему стимулирует творчество «другого» и «других» — наше общее интеллектуальное «мы».

Продолжает жить и бахтинский Круг. Выходят новые переводы работ участников Круга, их творческой деятельности посвящаются все новые научные труды и доклады на международных конференциях, публикуются ранее неизвестные рукописи и документы. Изучение трудов и деятельности Круга расширяет научный и философский кругозор бахтинистики, способствует постижению «бахтинской парадигмы» в культуре, дает новые импульсы для изучения специфики научного и художественного творчества. «Первая философия» Бахтина, «социологическая поэтика» Медведева, «социолингвистика» Волошинова — все это звенья одной цепи...

«Настоящее «мы» незыблемо, непререкаемо и постоянно. Его нельзя разбить, растащить на куски, уничтожить. Оно останется неприкосновенным и целостным, даже когда люди, называющие себя этим словом, лежат в могилах», — эти слова словно выбиты на камне Надеждой Мандельштам в ее «Второй книге»<sup>102</sup>.

Ниже мы публикуем статьи-рецензии П. Н. Медведева 1911—12 годов, на которые ссылались в докладе. С перепечатками его некоторых ранних работ можно ознакомиться также в «ДКХ» (2003, №1—2 (39—40), «Звезде» (2006, №7, сс. 197—8), «Вопросах литературы» (2009, №6), «Звезде» (2010, № 11).

Павел Медведев  
Рецензии 1911—1912 годов

К ТЕОРЕТИЧЕСКОМУ ОБОСНОВАНИЮ  
НЕОИМПРЕССИОНИЗМА  
(Книга Поля Синьяка).

Если у нас неоимпрессионизм является последним словом художественного откровения, если русской живописи еще предстоит пройти сквозь строй его, то на Западе, в частности, во Франции это направление уже пережило свой «период бури и натиска» и безвозвратно отдало прошлому те прекрасные годы своей молодости, когда новая весть неоимпрессионизма чаровала и властно привлекала к себе самые смелые, самые яркие сердца.

За последние двадцать лет бурный, жадный поток исканий устремился в новые русла, успели возникнуть и окрепнуть новые школы футуристов и кубизма, и в жизни неоимпрессионизма настал почти что «академический» фазис успокоенности и бездвижности. В этот момент возникает обыкновенно стремление к теоретическому обоснованию школы, стремление закрепить в точном и ясном каноне достижения творческой интуиции.

И неоимпрессионизм, подвластный этому закону, получил таковое обо-

<sup>102</sup> Мандельштам Надежда. Вторая книга // М., 1990, С. 31.

снование к началу текущего века в книге Поля Синьяка «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму», только что появившейся на русском книжном рынке в очень приличном переводе И. О. Дудина. Книга эта является настолько значительным событием, что мы позволим себе остановить на ней внимание наших читателей. Схематически всю историю французской живописи прошлого века можно обозревать как борьбу и параллельное развитие двух школ: академизма, идущего от Давида и Энгра, и школы романтической, школы свободных исканий, представители которой, начиная с Делакруа, всегда были отщепенцами, изгоями в серой атмосфере парижских Салонов. В этой второй школе нетрудно подметить тот лозунг, который объединяет всех ее сторонников, те возделенные «белые кумы»<sup>103</sup>, к которым пламенел их пафос. Этот пафос должен быть выражен как трепетное стремление пробудить к жизни краску, влить в истощенный организм ее максимум крови и страсти или — если принять во внимание огромный параллелизм между краской и звуком, — заставить краску звучать, петь. Это стремление, углубляющееся с каждым новым десятилетием, роднит могучего корифея хора романтиков Делакруа с представителями самого строгого реализма — неоимпрессионистами Сёра и Синьяком, и последний поступил очень хорошо, постаравшись самым тщательным образом доказать и укрепить в своей книге эту связь.

Не только у нас, но часто и за границей неоимпрессионизм называют пуантилизмом и, таким образом, главный конструктивный признак его видят в технике письма мелкими многоцветными точками.

П. Синьяк с первых же страниц своей книги доказывает неточность, узость этого воззрения:

«Неоимпрессионизм не пуантилирует, а разделяет.

Разделять же — это значит обеспечить себе все преимущества светосильности, красочности и гармонии посредством:

1) Оптической смеси красок исключительно простых (все цвета призмы и их тона);

2) Разделения различных элементов (цвет локальный, цвет в освещенной части, их взаимодействия и т. д.);

3) Равновесия этих элементов и их пропорций (смотря по законам контраста, ослабления и лучистости);

4) Посредством выбора мазка, пропорционального размеру картины» (стр. 14—15).

Таким образом, мы видим, что неоимпрессионизм нельзя приравнивать к отдельному техническому приему; это — целая научная теория о наилучшем использовании живописного материала — краски, полотна, а также и планов картины; это целая школа, поставившая себе задачей создание гармонии из хроматической гаммы солнечного спектра.

И удивительно, как эта же самая задача занимала и волновала Эж. Делакруа, лучшие порывы которого были направлены к достижению такого «солнечного» стиля. За самыми подробными непререкаемыми доказательствами мы отсылаем читателей к книге П. Синьяка, ограничившись здесь

---

<sup>99</sup> ...«Белые кумы»... — из стихотворения В. Брюсова «Дедал и Икар» (1908).

только одной выпиской из записной книжки Делакруа: «Природа, — говорил он, — только словарь; где ищут слова... там находят элементы, из которых слагается фраза или изречение; но никогда никто не придавал словарю значения, как сочинению в поэтическом смысле слова». И дальше: «Стиль может быть результатом только великих исканий». Сам Делакруа в огромной степени, конечно, был причастен этим исканиям; многого он и достиг наитием своей гениальности. Последующие художники, кровно связанные с ним, постарались сообщить этим исканиям планомерный размах и научную форму. Так, Ионкин, а за ним и импрессионисты во главе с Моне и Ренуаром уже начали обильно пользоваться оптической, а не материальной смесью и утвердили на своей палитре шесть чистых тонов солнечного спектра. Наконец, на долю неоимпрессионистов выпал последний жест: совершенно отклонить материальную смесь, заменив ее оптической, и ввести разделенный мазок, «пропорциональный размеру картины», — от штриха, которыми пользовался Делакруа, до красочной мелкой точки.

Вот как формулирует ход и результаты этой эволюции П. Синьяк:

**Делакруа:** «Отвергая всякую плоскую окраску и благодаря деградации, контрасту и оптической смеси, он успел извлечь из бывших в его употреблении, отчасти бессильных элементов наибольшую яркость, гармония которой гарантируется систематическим применением законов, управляющих цветами».

*Импрессионисты:* «Имея на палитре только чистые краски, они достигли в результате большей светосильности и большей красочности, чем Делакруа; но они уменьшали яркость материальными и грязными смесями и ограничивали гармонию, применяя законы цветов только отрывочно и неправильно».

*Неоимпрессионисты:* «Совершенным упразднением всякой загрязняющей смеси, исключительным употреблением оптической смеси чистых красок, методическим разделением и соблюдением научной теории цветов они гарантируют наибольшую светосильность, красочность и гармонию, которая не была еще достигнута... Их краски расположены посреди луча, на хроматическом диске идущего от центра — белого — к окружности — черному. А это место обеспечивает им максимум насыщенности, силы и красоты» (128—129; 162—163).

Установлением общих принципов неоимпрессионизма и крепкой, нутряной связи его с дорогами и великими именами прошлого исчерпывается самая значительная, порою блестящая часть книги Поля Синьяка. Дальнейшая, посвященная детальному разбору вопроса о «division» — о разделении и о художественном воспитании глаза, является сколком из современных учений психологии и оптики.

Итак, теоретически неоимпрессионизм обоснован; с правильностью и полезностью его теории спорить не приходится. Но, во-первых, неоимпрессионизм практически не доказал, что за ним и только за ним сохраняется «максимум насыщенности, силы и красоты». А в искусстве такие «прагматические» доказательства — единственный критерий истинности; во-вторых, неоимпрессионизм — не учение, не канон, способный стать *ratio scripta* художника, а только ряд полезных советов и сведений. Велико, конечно, зна-

чение формы, и без всякого сомнения, художник обязан знать законы своего материала. Но все это, подобно проповеди научной поэзии Рене Гиля и Вал. Брюсова<sup>104</sup>, составляет, так сказать, нижний план творческого колдовства. Выше и вверху — та толстовская «изюминка», которой не было в жизни Протасова, тот вихрь индивидуального воскресия, хмельного порыва к небу, которым благословенно всякое великое и настоящее искусство...

*Статья П. Н. Медведева «К теоретическому обоснованию неоимпрессионизма. (Книга Поля Синьяка)» опубликована в журнале «Новая студия» (Петроград, 1912, № 9, с. 14—15), перепечатывается по тексту журнала.*

*Данная работа Медведева примечательна тем, что содержащаяся в ней оценка труда Поля Синьяка по «материальной эстетике» начала века строится на материале живописи, но тесно увязана с близкими, по его мнению, явлениями поэтики (теория научной поэзии Рене Гиля и В. Брюсова) и написана еще до появления ОПОЯЗа и его сборников. Эта оценка напрямую предшествует тому развернутому критическому анализу трудов западноевропейских исследователей теории искусств, который продолжен Медведевым в рецензиях на книги С. Грузенберга и Р. Мюллера-Фрейнфельса, в статье «Ученый сальеризм», широко развернут на страницах «Формального метода...» и «Формализма и формалистов» и дает основание современным исследователям утверждать, что Медведев развернул «панораму» западноевропейской теории искусства<sup>105</sup>. Примечательны выводы медведевской статьи и даже ее интонация, коррелирующие с выводами и интонацией будущей книги «Формальный метод...», где бескомпромиссная оценка метода исследования художественных явлений («нижний план») сосуществует с признанием достигнутой рецензируемой работы.*

**Г. Лансон.** *Метод в истории литературы.* Перев. с французского и послесловие М. Гершензона. Москва. 1911 г.

На литературу мы смотрели разное. Она была для нас святыней общественного служения, красивой безделушкой, источником героических порывов сердца и, наконец, — самое глубокое из «научных» определений, — совокупностью словесных произведений, в которых выражается духовная жизнь народа. Но литература, как тайна художественного умозрения — о, мы меньше всего старались так понимать литературу.

История литературы? За нее сходились и сводки биографий писателей, и характеристики литературных героев, и история общественной мысли, поскольку она выявилась в художественном слове. Но история литературы, как наука или по крайней мере «научнообразная» дисциплина, с точными

<sup>104</sup> См.: Рене Гиль — Валерий Брюсов: Переписка. 1904—1915 / Научн. ред. А. В. Лавров; Публ., вступит. ст. и коммент. Р. Дубровкина. СПб.: Академический проект, 2005.

<sup>105</sup> См.: *Benedicte Vauthier*: Lire Medvedev pour mieux comprendre Bakhtin // *Langage et pensee*; Union Sovietique annees 1920—1930. Cahier n 24, 2008. Numero edite par Patrick Seriot et Janette Friedrich. Universite de Lausanne. Suisse, P. 77—99; *Pavel Medvedev*: La methode formelle en litterature. Edition critique et traduction de B. Vauthier et R. Comtet. Presses Universitaires du Mirail, 2008.

границами своего предмета и собственным методом — об этом начали говорить только в последние годы под влиянием трудов школы Потебни и Веселовского.

Поэтому книжка Лансона и Гершензона важна уже тем, что она серьезно ставит и разрешает посылно все эти вопросы: Лансон дает общее понятие о методе и схему примерного пользования им, а Гершензон в своем прекрасном послесловии — переоценку общепризнанных взглядов на сущность и цели истории литературы. Конечно, свою работу они выполнили не исчерпывающе: Лансон, напр[имер], слишком бегло говорит об отношении литературы к жизни и обратно, а Гершензон оставляет без рассмотрения кардинальный вопрос: как возможно выяснение в истории литературы сущности и роста художественной интуиции, если она пока есть только термин, не заключающий в себе строго и научно осознанного понятия, а рост ее — только постулат и гипотеза? Кроме того, не со всеми положениями, особенно Лансона, можно согласиться. Несмотря на все это, книжка безусловно ценна и является добрым вкладом в нашу бедную библиотеку по методологии истории литературы.

**Фр. Ницше.** *Автобиография (Ессе homo)*. Перев. с немецк. и предисл. Ю. М. Антоновского. СПб. 1911 г.

«Тот, кто умеет дышать воздухом моих сочинений, знает, — писал Ницше, — что это воздух высот, здоровый воздух. Надо быть созданным для него, иначе рискуешь простудиться».

Пора недавнего ницшеанства в России была именно такой простудой. Поэтому у нас или совсем не поняли великого философа или приравняли его к нескольким элементарным формулам аристократического эгоизма.

Теперь наступила пора выздоровления и время ясного проникновения вглубь тех истин, провозвестником которых был Ницше.

Для этой цели необходимо и з у ч а т ь его философию, и тут-то настоящая книга незаменима.

В ней и только в ней Ницше считается со своими слушателями и, сойдя с горных высот, где проповедовал Заратустра, разъясняет им его пафос и символику.

Таким образом, «Автобиография» является пролегоменами к философии Ницше, лучшим и чуть ли не единственным источником, при помощи которого можно познать ее истинный смысл. Перевод г. Антоновского хорош и вполне литературен.

*Рецензии П. Н. Медведева на книгу Г. Лансона «Метод в истории литературы» и «Автобиографию» Ф. Ницше опубликованы в одном номере журнала «Против течения» (Петроград. 1911. 29 октября. № 7, стр. 3—4.), перепечатываются по тексту журнала.*

# «Сперва казнь, а потом уж приговор!» Суд у Кэрролла и Кафки

Б. В. ОРЕХОВ

Вынесенные в заглавие имена Льюиса Кэрролла и Франца Кафки, скорее всего, будут смотреться в одном контексте экстравагантно. Один — классик нонсенса, имеющий репутацию детского писателя, другой — создатель мрачного мира безвыходности. Ещё большую пикантность предлагаемому исследованию придаёт то, что речь будет идти не о целомудренном типологическом сходении<sup>1</sup>, а о генетической связи. Мы утверждаем, что текст Кэрролла обладает эвристическим потенциалом при интерпретации романа «Процесс», то есть более поздний текст можно рассматривать на фоне более раннего, и такое рассмотрение позволит если не открыть новые, то, по крайней мере, чётче уяснить известные смыслы прозы Кафки.

В связи с Гоголем, одним из авторов, с которым Кафка состоит в литературном родстве<sup>2</sup>, современный исследователь пишет: «Получилось, что Манилов — пародия на сентиментального героя; Ноздрёв эволюционировал из гуляки-запорожца, унаследовав при этом черты Чертокуцкого, Пирогова, Ихарева и др. ; Коробочка — воплощение колдуньи, Бабы Яги; Собакевич объединяет в себе Тараса Скотинина и лесного демона; Плюшкин — персонаж готического романа, скряга, зловещий старик и проч. и проч. <...> Переключки, аллюзии, реминисценции, скрытые и явные цитаты, генетические и типологические сходства можно множить и множить — вплоть до бесконечности. При этом сама поэма — изначально данная в единстве и неповторимости ее авторского замысла — на наших глазах будет расплзаться в разные стороны, как халат на Плюшкине, и превратится наконец, совершенно закономерно, в прореху на литературе»<sup>3</sup>. Тут надо сказать, что очевидный выпад автора в сторону М. Вайскопфа<sup>4</sup> мы не разделяем (Гоголь у Вайскопфа вполне цельный), но общий пафос следует признать верным. Множимые генеалогические или, хуже того, типологические параллели не приближают нас к пониманию ни самих текстов, ни особенностей их строения или функционирования. Поэтому мы будем говорить здесь не просто о «параллели», а о своего рода интертекстуальном ключе, об эпизоде кэрролловской сказки как об элементе, обладающем для «Процесса» объяснительными возможностями.

<sup>1</sup> Как, например, в *Ишимбаева Г. Г. Метаморфозы С. Т. Аксакова и Ф. Кафки // Русское слово в Башкортостане: Материалы региональной научно-теоретической конференции. — Уфа: РИЦ БашГУ, 2007. С. 194—198.*

<sup>2</sup> *Манн Ю. В. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 162—186.*

<sup>3</sup> *Монахов С. М. Жанрово-стилевые модели в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Русская литература. — 2007. №1. С. 24.*

<sup>4</sup> Ср. хотя бы следующую прозрачную переключку: «Ноздрев же эволюционировал из гуляки-запорожца...» *Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М.: РГГУ, 2002. С. 504.*

Собственно, рассматривать Кафку и Кэрролла в одном ряду не так уж и сложно, если перейти на некоторый высокий уровень абстракции. Оба они конструируют очень своеобразные миры, в которых необычайное находится в сложных отношениях с привычным. «Проникая сквозь этот однородный евклидов мир знакомых пространства-времени, Кэрролл создаёт фантазию дискретного пространства-времени, предвосхищённого Кафкой, Джойсом и Элиотом»<sup>5</sup>.

В обоих случаях читателя не покидает чувство рациональной искажённости описываемого (что в случае Кэрролла именуется «нонсенсом») <sup>6</sup>. «Юмор Кэрролла и Кафки, очень различный в других отношениях, берёт своё начало в нарушении ожиданий (refusal of anticipated relevance)»<sup>7</sup>.

В обоих случаях персонажи имеют конечную психологическую глубину, делающую их «игрушечными». В прозе Кафки это встраивает человека в бездушный и неумолимый механизм окружающей среды, делает его игрушкой в руках неведомой силы, а у Кэрролла создаёт необходимый для детской литературы эффект игрового начала. Хотя и сказка английского писателя имеет потенции ужасной фантазмагии, которые были реализованы в повести А. Сапковского «Золотой полдень».

Психиатры говорят о панических расстройствах, следы которых обнаруживаются в текстах Кафки и Кэрролла<sup>8</sup>, и действительно, почва для психоаналитических штудий вокруг этих двух фигур весьма благодатна. При всей универсальности психоаналитического метода, пожалуй, более благодатна и привлекательна, чем во многих других случаях.

Собственно, Кафка и Кэрролл уже сравнивались. Комментатор «Алисы» М. Гарднер рассматривал их вместе с Г. К. Честертоном как авторов моралистических текстов, оформленных либо в мрачную сказку, либо в «метафизический кошмар»<sup>9</sup>.

«Как проводники мифов, легенд, священных писаний, притч и сказок, Кэрролл и такие современные писатели, как Кафка и Беккет предоставляют людям неисчерпаемые метафоры — словесные образы, которые обладают качеством внушения, характерным для наших собственных фантазий и отрицают установленные прямолинейные толкования»<sup>10</sup>.

И так далее.

При этом специалисты предостерегают нас от переоценки познаний Каф-

---

<sup>5</sup> *McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. Cambridge: MIT Press, 1994. P. 162.*

<sup>6</sup> Повторимся, что это самая общая характеристика. При более детальном сравнении становится очевидной более сложная ситуация, обозначенная современным исследователем: «Льюис Кэрролл создал свой зазеркальный мир в соответствии с научным принципом, строго рациональной логикой, вывернутой наизнанку. Мир Кафки — по контрасту — имеет свою, сновидческую логику...» *Bridgewater P. Kafka, Gothic and Fairytale. [б. м.]: Editions Rodopi B. V., 2003. P. 98.*

<sup>7</sup> *Bankowski Z., White I., Hahn U. Informatics and the Foundations of Legal Reasoning. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1995. P. 255.*

<sup>8</sup> *Psychoanalysis: A General Psychology. Essays in Honor of Heinz Hartmann. New York: International Universities Press, Inc., 1966. P. 676.*

<sup>9</sup> *Gardner M. Introduction // Lewis Carroll The Annotated Alice: The Definitive Edition. London: Penguin Books, 2001. P. XXIII.*

<sup>10</sup> *Polhemus R. M. Comic Faith: The Great Tradition from Austen to Joyce. Chicago: University of Chicago Press, 1980. P. 249.*

ки в английской литературе: «Не следует преувеличивать осведомлённость Кафки об английских авторах. Она была весьма случайной и должна быть реконструирована с разумной аккуратностью»<sup>11</sup>. Однако о знакомстве с популярной сказкой можно говорить, по всей видимости, довольно уверенно.

Но при всём этом не сразу может обнаружиться конкретный текстуальный материал сравнения. Между тем он есть — это мотив суда над персонажем, проявляющий себя в XI и XII главах сказки и на протяжении всего романа. Довольно любопытно в этом смысле замечание, брошенное вскользь историком юриспруденции: «Суд был причудливой смесью (*curious blend*) Льюиса Кэрролла и Кафки»<sup>12</sup>. Здесь подчёркиваются скорее различия в трактовке судебной процедуры у двух писателей, хотя и общее основание для их схождения — фантазмагоричность и абсурдность происходящего — тоже налицо.

Нельзя сказать, что эта параллель осталась незамеченной. Действительно, на фоне алогичности строимых Кафкой и Кэрроллом миров обращение к теме суда по-своему показательно. Причём ключевое сходство воплощено в афористической фразе, в переводе В. Набокова вынесенной в заглавие настоящей статьи: «Sentence first — verdict afterwards». «В “Алисе в Стране чудес” слова “Сперва казнь, а потом уж приговор!” — это шутка, но в “Процессе” Йозеф К. с самого начала осознаёт, что нет ничего смешного в его аресте и обвинениях, раз они могут закончиться обвинительным приговором»<sup>13</sup>. Более того, в первом фильме по мотивам “Процесса” параллель эта была эксплицирована тем, что охранник в суде изображал Белого Кролика<sup>14</sup>. «Атмосфера в зале суда сходная — толпа незнакомых и странных людей <...>, непредсказуемо реагирующих на сказанное, вовлечённых в сложное и необъяснимое действие»<sup>15</sup>.

Наблюдения вполне справедливые, но они оставляют привычное для литературоведческих работ недоумение: как эти сходства и различия могли бы сыграть при интерпретации текста? В принципе, случай не худший, и следующие далее замечания действительно определяют специфические черты художественного мира «Алисы» и «Процесса», но сами тексты оказываются фатально изолированы друг от друга, что делает само их сравнение необязательным. Остаётся не ясным, почему сопоставляются именно они, а не какие-нибудь другие истории про суд.

Мы попытаемся сделать следующий шаг и представить вырастающую из первого текста объяснительную модель для второго.

Ключевым моментом сцены суда у Кэрролла является несовпадение статуса вовлечённых в судебный процесс персонажей в их собственных глазах и в глазах Алисы. Девочка, внеположенная миру Страны Чудес, не принимает правил игры. «Участники суда в “Алисе” не имеют значения или вла-

---

<sup>11</sup> Neumeyer P. F. Franz Kafka and England // The German Quarterly. 1967. Vol. 40, No. 4. P. 630.

<sup>12</sup> Weyl N. Treason: The Story of Disloyalty and Betrayal in American History. Washington: Public Affairs Press, 1950. P. 105

<sup>13</sup> Bridgewater P. Op. cit. P. 98.

<sup>14</sup> Ibid. P. 99.

<sup>15</sup> Dyson A. E. Between Two Worlds: Aspects of Literary Form. London: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1972. P. 117—118.



сти, кроме той, что сообщена им протагонистом, чьей проекцией они являются. Они реальны только до тех пор пока длится сон»<sup>16</sup>. Поэтому стоит Алисе произнести «You're nothing but a pack of cards»<sup>17</sup>, как сновидение рассыпается, и вместе с ним теряют силу все «судебные решения». «Суд понарошку: слова Королевы “Отрубить ей голову” не нужно и, конечно, нельзя воспринимать всерьёз, по крайней мере так не будут делать взрослые»<sup>18</sup>.

В «Процессе» нет сцены, которая представляла бы внятно описанное судебное заседание — по той причине, что, как это следует из заглавия, весь роман целиком является метафорой суда. Если принять гипотезу, что этот суд является проекцией абсурдного судебного разбирательства из «Алисы», то становится очевидным главное, системообразующее отличие текста-потомка от текста-источника: Йозеф К. принимает ситуацию ареста как должное, пассивно смиряясь с предложенными правилами игры. «“Sie dürfen nicht weggehen, Sie sind ja verhaftet”. “Es sieht so aus”, sagte K.»<sup>19</sup> Поскольку вся таинственная и могущественная судебная система, подразумеваемая в романе, ничем не может подтвердить своей власти и полномочий, подобное поведение со стороны Йозефа К., по сути, абсурдно. Однако в мире Кафки такое поведение является единственно возможным, поэтому читатель не сразу осознаёт — а может и вовсе не осознать — алогичность происходящего. Собственно, особая «кафкианская» атмосфера смысловой диспропорциональности может быть охарактеризована как трудноформализуемая, а создаётся она за счёт цепи обманных ходов, переключающих внимание читателя с ключевых моментов на второстепенные. Именно в духе такой стратегии после известия об аресте следуют как будто естественные уточняющие вопросы и попытки оправдаться, в действительности же только отвлекающие от главного и так и не заданного вопроса: «Имеет ли вообще этот суд какое-то право обвинять меня и стоит ли мне обращать на него внимание?»

В связи с текстом «Алисы» момент выхода за пределы навязанной системы становится в «Процессе» ключевым, а Йозеф К. превращается в Алису, которая по каким-то причинам не может или не хочет сказать «Вы просто колода карт!» Именно эта неспособность и делает всю дальнейшую сюжетную коллизию возможной, и превращает ситуацию в безвыходную. Если бы К. хотя бы однажды поставил под сомнение полномочия суда, финал романа, очевидным образом, был бы иным — таким же, как у Кэрролла. Верно и обратное: если бы Алиса подчинилась происходящему, всё могло закончиться для неё не менее плачевно, чем для Йозефа К.

Об этом же и ключевой эпизод романа — вставная притча о селянине у врат Закона. Врата всегда были открыты для него, однако он до самой смерти не воспользовался возможностью пройти в них, тщетно пытаясь получить разрешение у стража. Такая же возможность, минуя фантом судеб-

---

<sup>16</sup> *Bridgwater P.* Op. cit. P. 98.

<sup>17</sup> *Carroll L.* *Alice's Adventures in Wonderland.* Boston: Lee and Shepard, 1869. P. 187.

<sup>18</sup> *Bridgwater P.* Op. cit. P. 99.

<sup>19</sup> *Kafka F.* *Der Prozess.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. P. 8. «Вам нельзя уходить. Ведь вы арестованы. — Похоже на то, — сказал К.» *Кафка Ф.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М.: Терра — Книжный клуб, 2009. С. 9.

ной системы, прорваться сразу к свободе от него (которая — в понимании призрачности суда), всегда была у Йозефа К.

Надо сказать, что для героя Кафки вообще весьма типична подобная ситуация, при которой персонаж, в силу подчинения стереотипам поведения или каким-то другим императивам, оказывается неспособен к преодолению приводящей к ужасным последствиям линии развития событий, хотя потенциально такая возможность у него имеется. Таков, например, Грегор Замза, который даже не попытался покинуть квартиру своей семьи. Смог бы он выжить на воле в виде насекомого, вопрос, конечно, дискуссионный, но на то, что именно в выходе из квартиры крылось спасение, намекает последний абзац рассказа, проникнутый оптимизмом, поддерживаемым жизнеутверждающими деталями, вроде «тёплого солнца».

Нет сомнения в том, что Кафку занимал момент отсутствия у его персонажей того, что делало Алису неуязвимой для суда Страны Чудес, так что вполне естественно предположить генетическую связь двух текстов. Их отношения, разумеется, отношения не тождества, но диалога, они рисуют одну и ту же ситуацию для двух антонимичных типов поведения, вернее, отношения к происходящему; и их контрастное соположение помогает правильно расставить акценты в характеристике персонажей, а не ограничиться плоской констатацией «переключки».



## From Phenomenology To Hermeneutics: Bakhtin's Analogic Thinking As An Epistemological Strategy

F. PELLIZZI

Bakhtin defined himself as a philosopher, and in my view quite rightly so, although his name appears only rarely in the West in encyclopaedias of philosophy or manuals of the history of philosophy. Of course he defined himself as a philosopher not to confine himself to some narrow discipline or field of study. I believe that there was also a more profound reason: the young Bakhtin was attempting to tackle the fundamental problems of the thinking of his time, and his approach, and the results of his youthful reflections, are the cornerstone of all his subsequent work.

Bakhtin thus attempted to deal with the fundamental problems that philosophy tried to solve in those years, and the first of these was to come to terms with

science and technology, which were considered paramount, to find some space for reflection on human deeds, existence and the world with the same kind of rigour and at the same time to reach areas that science could not reach. One of his aims, which can be read as an underlying theme in all his writings as a young man, was to give philosophical thinking concreteness and bring it much closer to reality, without wishing either to imitate science or to reject it idealistically. Bakhtin's thinking does not follow science too closely but neither does it go against science. Bakhtin is certainly aware of Wilhelm Dilthey's idea of the distinction in principle between the natural sciences and history, the former aiming to explain and the latter to *understand*, as indeed he is familiar with (and praises explicitly in *K filosofii postupka*) the later development of this position by philosophers traditionally classified as Neo-Kantian — Windelband, Rickert, and even Simmel — regarding the methods and the specific nature of the sciences of culture, aimed, unlike natural sciences, at understanding the concrete and the individual, and identifying unique and irrepeatable events. However the thinking of Bakhtin could not be further from being an idealistic approach: it does not promote the definition of the «sciences of the spirit» (*Geisteswissenschaften*) as separate from the world of phenomena, neither does it tend to focus on the world of the individual conscience, i. e. to assume a subjective perspective. Bakhtin's idea is closer to the “realistic” and anti-psychologistic spirit of Husserl's first programme, in which Husserl put forward a «return to things themselves».

His great originality, however, was in his attempt to link subjectivity with the world, uniqueness and the particular nature of each individual with the complex space of culture. And this connection takes place through ethics and aesthetics, of which Bakhtin redefines the extent and the foundations, and which characterize the world of self and of the other respectively. They are two different forms of being part of the world, and two forms of *intentionality*, of lived-experience, or, we could say, of *Erlebnis*. This too is a reformulation, already in an intersubjective perspective, of Husserl's intentionality theory.

The young Bakhtin had the merit of using just such a phenomenological approach to reflect on the foundations of being in the world, and therefore to direct his thinking in the direction of an ontology. Heidegger too worked on a similar project — and it cannot be ruled out that some rumour of this may have reached the Bakhtin circle as well — but Heidegger had a completely different approach. I shall be returning to this subject later on.

What I feel it is important to note, in the writings of the Twenties, is however the form of the thinking and of the reasoning. We could a little bit jokingly characterize this way of thinking with a couple of metaphors that Bakhtin liked to use quite often. The first of these, which already contains an element of the carnivalesque, is that of the double-faced Janus. Bakhtin's double-faced Janus always indicates separateness (often a «bad separateness»<sup>1</sup>, which must be re-composed (and not resolved or dissolved as in an *Aufhebung* of a Hegelian type) through an architectonics that is not a taxonomy, that never in any way classifies or is definitive, but rather presents itself as a kind of magnetic field in which each

---

<sup>1</sup> M. M. Bakhtin, *Toward a Philosophy of the Act*, Translation & notes by V. Liapunov, Ed. by V. Liapunov & M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1993. P. 3.

force reflects (includes and projects itself on to) the other. And here we could use another term that Bakhtin was very fond of: monad. The concept is that of Leibniz, but Husserl also uses it sometimes<sup>2</sup>, and it indicates a single unit that constitutes a viewpoint over the world and is therefore the whole world from a certain viewpoint. In Bakhtin's reasoning each pole of a magnetic field can acquire these characteristics of oneness and totality, including from one's own viewpoint the other pole as well. But this assumption of a viewpoint is never definitive, it can have an oscillatory nature, it can be partly reversible, it can be like an alternating tension between two different viewpoints and produce contamination as well. Not only this, but the most important effect of this way of reasoning is the transformation or the shift of the problem posed. There is no seeking to eliminate one of the two elements or to overcome it, but rather a mutual transformation.

The procedure sometimes seems a little obscure, which is not surprising, because we are talking about an extremely ambitious attempt to establish a new theoretical thinking that is not principally based on principles of identity and non-contradiction. Not that Bakhtin actually excludes or refuses to acknowledge these principles, let's get that straight, but alongside them, especially when he is dealing with the basic concepts of his thinking, he introduces a principle that I would define as analogical. By analogy I mean a device that does not solve an antinomy by overcoming it in a synthesis or abolishing one of its two terms, but which leaves both of the terms in tension and produces a third viewpoint on their relationship. In Bakhtin's analogical thought, unlike in Aristotelian logic, *tertium datur*. Those of Bakhtin are never dichotomies, even though they are very often misunderstood and presented as binary relationships (self-other, monological-polyphonic, centrifugal-centripetal, etc.), but they are polarities.

An example can be found in the first few pages that have been preserved of *K filosofii postupka*. In them Bakhtin primarily presents an aporia: the impossibility of reconciling the world of life and the world of culture, i. e. the «objective domains»<sup>3</sup> of science, art, history and the «never-repeatable uniqueness of actually lived and experienced life»<sup>4</sup>. Any attempt to fix in theoretical or aesthetic terms the value of an action we take causes it to lose its value as a unique and irrepeatable event in the «historical actuality of its being»<sup>5</sup>. Only ethics can constitute a plane of contact, if it is able to enter into both sides of our action, the global side of its being produced as such in the context of our life and that of its meanings and effects: «An act must acquire a single unitary plane to be able to reflect itself in both directions — in its sense or meaning and in its being; it must acquire the unity of two-sided answerability — both for its content (special answerability) and for its Being (moral answerability). And the special answerability, moreover, must be brought into communion with the unitary and unique moral answerability as a constituent moment in it. That is the only way whereby the pernicious non-fusion and non-interpenetration of culture and life could be surmounted»<sup>6</sup>.

We can draw another example, relating directly to the rapport between the

---

<sup>2</sup>E. Husserl, *Cartesianische Meditationen*, § 49.

<sup>3</sup>M. M. Bakhtin, *Toward a Philosophy of the Act*. P. 2.

<sup>4</sup>*Ibidem*.

<sup>5</sup>*Ibidem*.

ethical and the aesthetical, from the fragment of the first chapter of *Avtor i geroi*. Bakhtin is talking about the phenomena of aestheticization inside the sphere of life, and he shows us how his analogical thinking operates, through reversals of viewpoint: «The mere fact that a cognitive-ethical determination relates to the *whole* human being, that it encompasses all of him, already constitutes a moment that is aesthetic. An ethical determination defines a given human being from the viewpoint of what-is-yet-to-be-accomplished (*zadannij*); the centre of value, moreover, is in the latter. All one need do is transpose him into what-is-given (*dannij*) and the determination becomes completely aestheticized»<sup>7</sup>.

These asymmetrical dipolarities are characteristic of all of Bakhtin's thinking. They are asymmetrical because, as is known, and as is evident even from the examples given, the tension between the two terms (self-other, dan-zadan, outline-horizon, etc.) is never equal on both sides, because one of the terms is always more dominant than the other, producing a conceptual residue that keeps the relationship open, open even to the responsibility of the other, to the judgement and participative thinking of a «potential third».

This way of reasoning, correcting logical and taxonomic thinking with analogical thinking, is the instrument that enables Bakhtin to defend himself from abstract theoreticism, from binary thinking, from thinking as a «technique», because he always refers back to a sort of ethical, historical *Dasein* as a concrete bearer of meaning. But it also enables him not to fall into the kind of transcendentalism which even Husserl, as of the date of Bakhtin's writings, had already been approaching for ten years or so.

In fact I believe that in 1924 Bakhtin anticipated — but with better solutions — the later Husserl, the Husserl of the Thirties, intent on drawing up the *Cartesianische Meditationen* with his pupil Eugen Fink. Husserl in those years definitely had in mind the idea of bringing phenomenology back into the world and going beyond the Cartesian horizon of the ego in favour of a radical reflection on intersubjectivity as a fundamental structure of existence. It was in this Fifth Meditation that Husserl replaced the ego with the concept of the monad, which like a speed multiplier makes it possible to pass from one situation to another, from the self to the other much more easily than the Cartesian ego. Yet he does not have the instrument of analogical thought, which would enable him to leave the sphere of identity “analogically” and to take at the same time or alternately two different existential standpoints. So, it is therefore as if Husserl conceived the other from inside one and only one monad, still substantially from within the self. Heidegger does the same thing when he speaks in *Being and Time*, of the Other being like a dead body: however his reasoning will always be conducted from inside and individual standpoint, and the Other will always in fact be “indifferent” and without ontological meaning. Bakhtin, on the other hand, gives aesthetics in its totalizing function an ontological meaning. Furthermore Bakhtin introduces into the relationship between monads an element that is extraordinarily innovative: responsibility. This means thinking of ethics not in Aristotle's way (a rational and strategic ethic, which can adapt to circumstances) or in a transcenden-

---

<sup>6</sup> *Ivi*, P. 2—3.

<sup>7</sup> M. M. Bakhtin, *Art and Answerability*. Early Philosophical Essays, Ed. by M. Holquist and V. Liapunov, Translation and Notes by V. Liapunov, Supplement translated by K. Brostrom, Austin, University of Texas Press, 1990. P. 226.

tal way like Kant (ethics that is disinterested, a priori): Bakhtin's ethics is *adherent* (close-fitting), *conscious and participative*, not rational; and it is based on experience, it is not a priori: it consists of answerability for one's own unique place in the world, of «taking a position» through the event-meeting of one's own actions, and in having no alibi. Leibniz regulated the relationships between monads by using the principle of universal harmony, whereas Husserl gave every monad an independent capacity to operate in the world, Bakhtin, before Husserl, gave every monad its own responsibility. Every given (*dan*) implies responsibility, an enchargement, a commitment (*zadan*). This is in my opinion the most precise meaning of *zadan*. *Dan* and *zadan* quite clearly do not translate the “given” and the “posited” of the Neo-Kantians, but cancel out the purely cognitive and mental dimension, introducing that of responsibility and otherness, of incompleteness and completeness, of ethical and aesthetic.

Let us now at this point try to sum up.

Bakhtin introduces highly innovative elements compared with the philosophers we have mentioned, and he often overcomes the aporias of their systems of thought and presents the problems in a completely different and original way. Trying to summarize, we can trace these elements back to three aspects, which are actually different expressions of the same philosophical complex and it is worth coming back to this briefly to try and show some of their consequences: 1) the introduction of a new ontological conception based on the self-other tension; 2) the introduction of a new conception of ethics and aesthetics; 3) the introduction of a new kind of theoretical thinking and of a new theoretical language.

The reflection of Bakhtin as a young man undoubtedly tends towards an ontology, in the sense that it tends to reflect on the fundamental principles of being. Self and other tend to become forms of being, and thus to assume an ontological role and position. But it is also clear that we are not talking about an abstract or conceptual ontology, but rather about a phenomenological ontology, an ontology of being in the world. Not for nothing has it been defined even as «ethical ontology» (E. A. Bogatyreva), «social ontology» (V. L. Machlin). It could also be defined as worldly, mundane ontology, because it moves the ontological difference into the world, makes it horizontal and distributes it between self and other. We could say that Bakhtin does not think of the ontological difference as a question of analysing the meaning of the verb to be, but moves it into the sphere of *Erlebnis* and *Lebenswelt*. And so he makes these concepts problematic too. Self and other are the concrete limits each of the other, they are not purely intelligible essences, but, necessarily, they belong to one's historical experience. This makes Bakhtin's ontology an operational ontology, destined to become hermeneutics, i. e. to spill over into encounters between texts, adopting literature as its privileged field. In other words Bakhtin is a great philosopher who by nature of his philosophy is destined not to remain so. Bakhtin could not have spent his whole life thinking about being or about the impossibility of thinking of being: having already thought about it so deeply as a young man made it imperative for him to follow the human and mundane expressions of it.

These roots in history and in matter allow us to say that Bakhtin's ontology is not logocentric. Perhaps Derrida would maintain that Bakhtin follows a classical process, that he belongs to western metaphysical tradition. But nothing could be further from the truth, because Bakhtin does not even make a distinction in principle between body and spirit, and thus does not subordinate the former to

the latter. And this is evident particularly in the topic on which Derrida, in *Of Grammatology*, introduces his criticism of western metaphysics, i. e. the idea of writing and language: Bakhtin could not conceive of a pre-existing logos, a *ti esti* as a mere presence (of which writing would constitute a fall), because his thinking is immediately linked to matter. He is spiritualistic and materialistic at the same time. It is a big mistake to define him as a mystic thinker, (although someone has done just that) only because in any case his thinking does never tend towards any kind of transubstantiation: he lives in the tension of other dimensions — of which the self-other polarity is the paradigm — which are in any case always *incarnate*, and which overcome precisely this topos of traditional metaphysics. Thus even a distinction between signified and signifier is for Bakhtin a technical, utilitarian distinction. Whereas his distinction, in the semiotic and symbolic field, and that of his colleague Vološinov, are very different and are full of theoretical consequences: the distinction, clearly formulated in *Marxism and philosophy of language*, is between local meaning and contextual sense (or, as some translate, between theme and meaning). It only in part follows Frege's well-known distinction (*Bedeutung* and *Sinn*), because, in my opinion, it introduces a broader definition of the whole field of the symbolic, not in the Cassirer's idealistic sense, as the whole field of human expressiveness, but as that specific field where sign becomes symbol, in the sense that it becomes ambiguous, bivocal, dialogical; in other words where sign becomes a place of meeting and of contrast between at least two consciences.

Coming back to Bakhtin's ontology, Bakhtin's thinking is never intellectualistic and could not be further away from abstract conceptual oppositions, like those dear to Derrida, presence versus absence, etc. Ontology therefore never becomes ideology, but tends to be a praxis: as I said before, a hermeneutic praxis.

The reformulation of ethics and of aesthetics are consequent: they become almost the mundane projections of the self and of the other considered as two ways of being, perceiving and participating in the world. They are two dimensions that are intimately related, whose relationship and interchange grows: Bakhtin's thinking is a phenomenology not only of responsibility, but also of awareness and experience. And also of perception. And so ethics and aesthetics seem also to remind us of differences in perception, differences between analytic and synthetic perception, which are reminiscent of the interrelated functioning of the two sides of the brain.

Of ethics I have already spoken: Bakhtin introduces the principle of responsibility, a concept which reminds us of a well-known work of some years ago by a pupil of Heidegger, Hans Jonas, but which could in my view have benefited further from Bakhtin's conception of responsibility. Responsibility is the instrument that restores to thinking the historicity and the uniqueness of the events of human culture. Even here though for Bakhtin we are not talking about the ethical-ideological contamination that Derrida accuses Saussure and Austin of: it is simply a further awareness, that of the need to take into account, even in theoretical practice, as in any human act, of one's own finiteness and historicity. Aesthetics is the instrument through which one can perceive otherness. Both of these reformulations of the scope of ethics and aesthetics go beyond the idealistic contrast of intellect and sensitivity (which Klark and Holquist were still attributing to Bakhtin in the form of a «Kantian dualism of mind and world») and make

it inadequate.

But, to conclude, I would like spend a little more time on analogical thinking. Even today I think that Bakhtin's proposal is extremely relevant. Today's universe of communication may no longer even respect the principle of non-contradiction and may follow other laws, such as that of indifference or of trivialized difference: no longer *A or non-A*, but *A and non-A*, in a confused mass, in an infinite addition of everything and of the opposite of everything. Basically it is the new sophistry of entertainment. Anyway, language of public discourse is still invaded by a tendency to simplify by using binary oppositions which often are not able to or do not wish to make clear distinctions or establish differences of principle. Bakhtin even here meets a need of our times: the need to think in a more complex way. He does not confuse elements among themselves, but at the same time he leaves all meaning relations open, indeed he establishes that meaning is given in their relationship.

In Bakhtin analogical thinking is probably a mindset, but in the early Twenties it proved to be particularly suited for overcoming the aporias of all philosophies that in one way or another privilege just one viewpoint (vitalism, intuitionism, etc.) or operate under the illusion that they are pursuing a confident objectivity. In this way even the subjectivism of all empathetic projection on to the other is superseded. Through analogical thought — which, as I have said does not replace logical thought but runs alongside it, even here in a sort of ongoing dialogical thinking process — Bakhtin thinks of the other as different and similar at the same time. This does not mean finding oneself in the place of the other which, as Bakhtin says, is impossible. What it means though is developing one's otherness, and understanding it through a continual process of distancing oneself and at the same time of safeguarding incompleteness. But similarly the other is for self a continuing question, a continual putting to the test.

The principle of identity and non-contradiction of Aristotelian logic claims that between *A* and *non-A* there should be no relationship except of exclusion, or at most of univocal action of the one over the other (typical is the division between subject and object). Analogical thought, however, suggests that *A* is opposing and different compared to *non-A*, but in certain conditions can play the role of *non-A*, and viceversa. Not only, but between *A* and *non-A* a necessary tension is set up of co-implication and exchange: the self-other polarity becomes a complex expression, *I-for-myself*, *the-other-for-me* and *I-for-the-other*, and always tends to produce a residue that surpasses the simple symmetrical and one-way relationship of Aristotelian logic. Basically Bakhtin's thinking is closer to the science of his time, especially to physics: it reminds us of matter/energy reversibility or the corpuscular/undulatory theory of light and of particles. But it is clear that the reversibility is restricted, partial and asymmetrical. It is as if self and the other, if we attempt to anthropomorphisize them, had two legs tied together and two legs free. A bond that is social, historical, but also metaphorical, imposes a context, yet at the same time broadens the horizons, shows finiteness yet at the same time releases the unfeasibility of meaning.



# Еще раз о том, как по ходу работы над книгой о Рабле Михаил Бахтин читал *Поэтику сюжета и жанра* Ольги Фрейденберг<sup>1</sup>

Н. ПЕРЛИНА

1. Зачем Бахтину конспектировать работу, в которой «проблема народной смеховой культуры остается непоставленной»?

Работы Бахтина по теории романа имеют свою сложную хронологию и историю. Как показали архивные публикации Н. Панькова, в конце 30-х начале 40х годов Бахтину казалось, что некоторые из его трудов, в частности, те, которые рассматривали специфику романа как мировоззренческого и культурно-эстетического жанра, могли быть напечатаны. Особые надежды он возлагал на круг проблем, связанных с историей романа воспитания и на исследование жанрового шаблона романа как уникального по своей незавершенности, еще становящегося жанра в системе художественного реализма. В первом случае Бахтин старался продвинуть вперед работу «Роман воспитания и его значение в истории реализма» (впервые опубликована в 1979 г.), и тут особо важны данные, собранные Паньковым по материалам архива Залесского<sup>2</sup>. Во втором — в центре окажется комплекс идей, тяготеющих к стилистике романа: доклад, прочитанный в ИМЛИ 14 октября 1940 г. (в окончательной публикации — работа «Слово в романе») и проблема «Роман как наиболее подлинный эпический жанр» — таково было заглавие доклада, прочитанного Бахтиным в том же научном секторе ИМЛИ 24 марта 1941 г.<sup>3</sup> В совокупности, прежние публикации и недавно обнаруженные и только вводимые в научные обзоры материалы из архива Бахтина по-

---

<sup>1</sup> Статья эта, написанная в 2006 г., по ряду обстоятельств не была напечатана. Поскольку реальным толчком для ее написания послужили архивные публикации Николая Алексеевича Панькова о Бахтине, я с особым чувством благодарности посылаю эту работу в дар ему к его юбилею.

<sup>2</sup> М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва, Наука, 1979, 188—236. Поскольку издание полного собрания сочинений Бахтина не дошло еще до работ 30-годов по истории литературы и теории литературных жанров, тексты будут цитироваться по: М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики* (М., Худ. лит., 1975) и М. М. Бахтин, *Литературно-критические статьи* (М., Худ. лит., 1987). О судьбе рукописей и провалившихся надеждах на публикацию всего труда или хотя бы главных его разделов см. Н. Паньков, «М. М. Бахтин в личных архивах Б. В. Залесского», *Диалог Карнавал Хронотоп*, 1—2: 2003, с. 129—141. Статья Панькова является предисловием к аннотированной публикации: «Из проспекта книги “Роман воспитания и его значение в истории реализма”» (там же, с. 142—161. См. также Н. Паньков, «Новые материалы к биографии М. М. Бахтина», *Известия Российской Академии Наук. Серия литературы и языка*, 2006, т. 65, no. 1, с. 45—56.

<sup>3</sup> Н. А. Паньков, «“Роман как наиболее подлинный эпический жанр...” Два доклада М. М. Бахтина по теории романа (ИМЛИ, 1940, 1941)». Я благодарна Николаю Алексеевичу Панькову за то, что он ознакомил меня с этой еще неопубликованной статьей, включающей его архивные размышления, текстологические реконструкции и сопоставления рукописных и машинописных материалов с поздними прижизненными и посмертными публикациями трудов Бахтина.

казывают, что над теорией европейского романа он работал не продвигаясь последовательно от проблемы к проблеме, а комплексно, фокусируя внимание одновременно на вопросах истории культуры и на отдельных авторах (Достоевский, Рабле, Гёте, Гоголь), которые дали в своем творчестве наиболее яркое и индивидуальное выражение общему характеру культуры больших эпох в духовной жизни человечества.

Исследования о хронотопе (1937—38), романе воспитания (1937—38) и статья «Эпос и роман» (1941) создавались почти одновременно с первыми вариантами книги о Рабле<sup>4</sup>. С добавлением «Слова в романе» (датированного в первой публикации 1934—35 г. г.), работы эти можно воспринимать как главы единого труда о типологии повествовательной прозы, дополненного монографией, в которой на примере *Грагантюа и Пантагрюэля* существенные стороны творчества Франсуа Рабле (первая часть заглавия) трактуются с точки зрения генезиса и типологии жанра романа как индивидуальной структуры в системе коллективных мировоззренческих смыслов и жанров мировосприятия, т. е. в «народной культуре средневековья и ренессанса» (вторая часть заглавия). Общими ведущими темами труда по типологии романа и монографии о Рабле являются такие проблемы, как внутреннее расслоение языка в романе (СР, 78) «формально-жанровая маска» автора-романиста (ФВХ, 311), жанровая метафоричность, или «сплошная иносказательность образа человека», построение языка и образ шута, дурака, лгуна (СР, 122—125; ФВХ, 311—316), роль литературной пародии и «пародийные стилизации прямых жанров и стилей в романе» (ЭР, 450). Если допустить существование такой исследовательской модели у Бахтина, то в ее пределах и типология романа, и развитие сюжета и жанра будут прослеживаться не вдоль эволюционного вектора, а тематические, идеологические и словесно-повествовательные особенности отдельных текстов не будут рассматриваться через призму литературных влияний. Первая часть труда «Слово в романе», где развивается тезис о специфически организованном, диалогическом разноречии, которое отличает роман от всех остальных форм высказывания в культуре, уже четко выявляет наличие такой модели в теории Бахтина (СР, 82—88). А учитывая вклад — или, точнее сказать, — текстуальное вложение Бахтина в работы Волошинова по теории высказывания (вопросы речевой интерференции, рассмотренные на примере текстов Достоевского), мы заметим, что уже первое издание книги о Достоевском (1929) построено в предвосхищении такого же рода модели, именно так, чтобы типы диалогического высказывания как специфическое выражение «проблем творчества Достоевского» могли быть спроецированы на общую типологию высказывания, т. е. «слова» в эпосе, в романе, а также прослежены по «предыстории романного слова». Во втором издании книги типология речевых жанров будет дополнена анализом композиционной структуры античной мениппеи, с провоцирующими диалогами которой Бахтин увяжет гене-

---

<sup>4</sup> Как отмечает И. Попова, статья «Сатира» (ПСС, 5:11—38; 401—416, пр), написанная Бахтиным в 1940 г. по заказу издательства Литературная Энциклопедия и не включенная в 10 том этого словаря, должна была удовлетворять требованиям справочно-библиографического и общепознавательного характера и лишь косвенно отражала его собственные теоретические воззрения. Но литература, собранная Бахтиным для написания статьи, оказалась принципиально важной для разработки такой типологии романа, в которой пародийное, испытующее, сатирическое и смеховое начала играли ведущую роль

зис романа Достоевского. Таким образом, современные исследователи истории его трудов по теории литературных жанров, сталкиваются с особой трудностью: момент зарождения кардинально важной теоретической мысли (что такое жанр вообще и что такое роман как специфическое явление в системе литературных жанров), не получает у Бахтина немедленной увязки с тем реальным культурно-историческим материалом, который спровоцировал рождение этой идеи. Более того, по ходу работы дальнейшее сопряжение идеи как внутренней формы со сложным развертыванием, динамическим процессом развития жанра как правило оказывается не прикрепленным к определенным группам культурных и историко-литературных текстов, но флуктуирует, и само зерно новой концепции, самый образ главной порождающей идеи, переносится из эпохи в эпоху, из одной жанрово-стилистической системы в другую, а прямую иллюстрацию себе находит в творчестве или даже в отдельных произведениях совершенно различных индивидуальных авторов. Для примера сошлемся на изъятый из первого издания книги о Рабле фрагмент «Рабле и Гоголь», главный камень преткновения для оппонентов из числа историков литературы. Еще сложнее столь необходимая для понимания общей теории жанров точная датировка сведений о зарождении интереса к мениппе. Сохранившиеся в архиве Бахтина заметки нуждаются в детальной хронологической атрибуции, а документальные сведения, имеющиеся в распоряжении текстологов, собраны по материалам устных бесед и воспоминаний Бахтина<sup>5</sup>. Размышляя над тем, как Бахтин думал, как подтверждал зародившиеся концепции фактами, развивал мыслительный процесс, вмещал неоднородные умозаключения в состав единой теории и, наконец, как, в какой полноте и последовательности доводил эти теоретические работы до научных публикаций, современный (абстрактно взятый) текстолог не может восстановить сплошного динамического процесса научного мышления Бахтина. Даже попытка сконструировать несколько сосуществующих, друг над другом надстраиваемых, но и соприкасающихся один с другим пластов его мышления остается всего лишь логическим допущением. Поэтому и предлагаемая работа не претендует на название текстологического исследования.

По Бахтину, каждый жанр по-своему выражает формы соотношения сил централизации и децентрализации социально-исторического разноречия в языке. В трудах по типологии романа диалогизм определяется как специфическая форма организации этого словесно-идеологического разноречия. Конкретные формы ввода и организации разноречивого осознания мира и общества определяют у Бахтина ведущие стилистические линии европейского романа, начиная с античной романной прозы (СР; 178 -187, а также — основные положения ФВХ). Роман как специфический литературный жанр родился из идеологического, социально-исторического разноречья, и Бахтинская теория романа, по сути дела, рассматривает различные способы диалогической переакцентуации этих идеологических функций разноре-

---

<sup>5</sup> Моя неопубликованная и сданная в Саранские Бахтинские сборники статья «Ансамбли голосов и филологических суждений, собранные Бахтиным по конспектам книги Фрейденберг», составляет вторую часть данной работы и включает данные текстуральных дивинаций И. Поповой, аргументированно развернутые ею в статье «Почти «юбилейное»: замечания к десятилетию выхода пятого тома *Собрания сочинаний* М. М. Бахтина», НЛО. 79:2006.

чья. Бахтинские истолкования провокационной агонистики карнавалных празднеств, всенародной смеховой стихии, языковой интерференции, пародирующего взаимоосвещения речевых стилей агонистов, — раскрывают не эволюцию, а культурно-исторический генезис романа как жанра. Подход Бахтина к поэтике романа в этих работах нельзя назвать «генетическим», в том смысле, как этот методологический подход толковала О. М. Фрейденберг, но главное достоинство генетического метода, который раскрывал понимание соотносительных структур в системе мировоззренческих смыслов, он признавал убедительным<sup>6</sup>.

Начиная с 20х годов О. М. Фрейденберг была в России главным сторонником генетического метода. В небольшой группе ученых, входивших в руководимый Марром сектор палеонтологической семантики мифа и фольклора, только Фрейденберг и Франк-Каменецкий определяли свой подход к семантике и морфологии культуры как «генетический», все другие сотрудники держались традиционной марровской терминологии<sup>7</sup>. Сколько мне известно, словарного определения «генетического метода» Фрейденберг не приводит, но термином пользуется и специально подчеркивает, что вопросами генезиса и взаимодействия форм и содержаний первым стал заниматься А. Н. Веселовский<sup>8</sup>. Стоит поэтому найти у нее описание этого понятия, а также — материала, к которому генетический метод может быть применен:

---

<sup>6</sup> Генетический подход был не столько фундаментальной основой, сколько, говоря метафорически, — «почвой» и «семенным фондом», из которых произрастала бахтинская теория романа как жанра. Главные понятия органической критики и эстетического историзма до сих пор не рассматривались в сопоставлении с работами Бахтина по теории литературы. Следовало бы рассмотреть такую историко-эстетическую линию, как Вико — Гердер — Гете — Мишле — Евгению Козериу — Эрих Ауербах и их понимание литературного и культурно-исторического процесса как не прямой, но близкий по исходным установкам аналог теориям Бахтина.

<sup>7</sup> См., напр., сборники в честь Н. Я Марра *Язык и литература*, где в четвертом номере, озаглавленном *Гомер и Яфетическая теория*, (1929; 4:59—74), была опубликована «старая» (1922) работа Фрейденберг «Сюжетная семантика Одиссея». Фрейденберг намеренно не ставит слово Одиссея в кавычки, показывая этим, что имеет в виду не отдельное поэтическое произведение, а общее название для повествований о земных и загробных странствиях героев. Не имея возможности доказать свой научный приоритет, она указывает в сноске, что работа была написана «еще до знакомства с яфетической теорией и статьей Марра «Смерть — преисподняя в Месопотамско-Эгейском мире» и пунктирно намечает моменты совпадения генетического и марровского яфетического подходов: «... стоило поставить смысловую задачу и применить генетический метод, чтобы попасть в русло палеонтологической семантики» (там же, 59). О том, с какими существенными оговорками можно О. Фрейденберг считать последовательницей марризма, см мою работу *Olga Freidenberg's Works and Days* (Bloomington, Indiana: Slavica, 2002), 69—131, а также комментарии Н. В. Брагинской к воспоминаниям О. Фрейденберг о Н. Я Марре, *Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации* (М., 1988), 184—98 («Воспоминания»), 198—204 (прим.). В трудах Фрейденберг за внешними формами согласия скрываются глубокие отличия генетического метода от марровского учения о дологическом, т. е. синкретическом мировосприятии и диффузном мышлении. В настоящее время В. М. Алпатов считает Фрейденберг безоговорочной сторонницей марризма, см его работы *История одного мифа: Марр и марризм* (М; Наука, 1991) и *Волошинов, Бахтин и лингвистика* (М., Языки современной культуры, 2005). Существенные возражения против такого истолкования научной позиции Фрейденберг см. в заметке «Между свидетелями и судьями. Реплика по поводу книги: В. М. Алпатов. *Волошинов, Бахтин и лингвистика*», *М. М. Бахтин в Саранске. Документы, материалы, исследования*. Вып. II — III (Саранск, 2006), 39—60.

<sup>8</sup> См. ее утверждение: «... внимание Веселовского к генетике литературных форм и то, что он без генезиса не решает ставить проблему теоретической поэтики, необходимо занести в протокол истории», О. М. Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра*, Москва, Лабиринт, 1997, с. 18.

«... . происхождение античной литературы не может быть понято без уяснения природы античного фольклора во всех создававших его условиях. Итак, три различные области связанные единой задачей: материал — мифология, позиция — фольклор, проблема — литература. Единство задач объясняется особой природой античного фольклора, который скомпонован мифологией, но весь обращен вперед, к литературе... . Я считаю, что нельзя изучить античную литературу, не изучив конструктивного вклада в нее тех идеологий, в лоне которых она родилась... . /Античная литература — литература особого типа, обязанная своим возникновением не преемственности из предшествующей однотипной идеологии, а переключению идеологических функций, переходу идеологических форм, перевозночному качеств и их основных принципов внутри совершенно различных идеологий, каковы, скажем, религия и литература». Чтобы понять проблему античной литературы, «нужно уловить особенности близости античного фольклора и античной религии»<sup>9</sup>.

Бахтину была известна единственная прижизненно опубликованная книга Фрейденберг, «посвященная жанровому шаблону» — *Поэтика сюжета и жанра*<sup>10</sup>. Возможно, он слышал о несчастье, постигшем этот труд; через три недели после выхода в свет (май 1936) *Поэтика*, став объектом идеологических нападков, была изъята из продажи<sup>11</sup>. О чудесном спасении книги и о судьбе ее автора, О. М. Фрейденберг, избежавшей серьезных административных преследований, Бахтину, жившему в провинции, вряд ли что было известно, а значительно позже, когда он сам вынырнул из безвестности и был признан творцом уникальных философско-эстетических теорий, Фрейденберг оказалась забытой настолько, что о ее работах, написанных после 1936 года, он мог и не знать<sup>12</sup>. Но в середине тридцатых, выбравшись из Казахстана и приехав к началу учебного года в Саранск, Бахтин уже 17 ноября 36 г. взял экземпляр *Поэтики* из институтской библиотеки<sup>13</sup>. Множество отчеркиваний, оставленных на полях книги и сохранившиеся в архиве Бахтуна четыре тетради 1937—38 г. г. с пространными выписками из *Поэтики* дают возможность лучше понять, какие особенности ее генетического подхода он усвоил и затем транспонировал в свои рабо-

<sup>9</sup> О. М. Фрейденберг, «Введение в теорию античного фольклора», *Миф и литература древности* (М., Восточная литература, 1998), 9, 13.

<sup>10</sup> О Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы*, Л., ГИХЛ, 1936. *Поэтика* была теоретическим продолжением магистерской диссертации Фрейденберг, «Происхождение греческого романа» (1919—23), но в книге цикл обсуждаемых сюжетов и жанров был расширен; Фрейденберг включила в свое исследование «обряд, миф, материальную культуру, фольклор и всякие вещи, за которые, — писала она в предисловии, — нужно раз навсегда извиниться и вежливо оставить их в составе литературоведческих работ» (ПСЖ, 3).

<sup>11</sup> На книгу Фрейденберг профессиональных аналитических рецензий не последовало, а три коротенькие разносные статьи, две из которых были подписаны инициалами Т. Н., были опубликованы не в академической прессе, а в газетах. См. Т/атьяна/ Н/иколаева/, «Теофраст и другие», *Красная новь*, 5 (1936), 238; «Этот слепец Гомер», там же, 7 (1936), 270; заметка «Вредная галиматья», *Известия*, 21 сент. 1936, доставившая Фрейденберг много переживаний, была написана Ц. Лейтейзен.

<sup>12</sup> Н. Брагинская, «... Имеют свою судьбу», послесловие к новому отредактированному и исправленному изданию *Поэтики сюжета и жанра* (М. ; Лабиринт, 199), 421—433; см. также “Suppression and Release of The Poetics of Plot and Genre”, *Ol’ga Freidenberg’s Works and Days*, 151—164.

<sup>13</sup> О. Осовский, «Бахтин читает Ольгу Фрейденберг: О характере и смысле бахтинских маргиналий на страницах *Поэтики сюжета и жанра*», *Бахтин в Саранске*, 1 (2002), 24—36.

ты. Даты отметок в библиотечном формуляре книги и типографские пометы на тетрадях с конспектом показывают, что Бахтин в 1936 и 37—38 г. г. пользовался двумя разными экземплярами ПСЖ; то есть, в течение достаточно короткого, немногим более года, промежутка, успел дважды проработать эту книгу, а при первом и втором прочтении Поэтики исходил из различных установок. На библиотечном экземпляре пометы сделаны как в самом тексте, так и в разделе примечаний. Это показывает, что Бахтин, читая Фрейденаберг, каждый раз сверял ее теоретические выкладки с фактическим материалом и мнениями других филологов-теоретиков. В тетрадях же он иногда выносил для себя на поля рукописи имена авторов и названия работ, на которых ссылалась Фрейденаберг, но делал это так, чтобы не прерывать подробного конспективного изложения (с указанием страниц, с которых сделаны выписки, с отточиями в месте пропусков и сокращений). Это позволяет предположить, что в дальнейшем он собирался сам ознакомиться с выписанными из книги Фрейденберга источниками.

Итак, работа Бахтина с ПСЖ проходит два этапа. Первая фаза работы: Бахтин находит в Ольге Фрейденаберг оригинального ученого, современника и соотечественника, сопоставимого с ним самим по масштабам интеллектуального мышления. Читая ПСЖ, новейшую академическую работу, написанную в советском учебном заведении, и видя удивительное богатство научного аппарата, привлеченного Фрейденаберг для доказательства ее теории, Бахтин надеялся, что, при известных усилиях со стороны его друзей, и ему в Саранске окажутся доступными хотя бы важнейшие из тех источников, которыми пользовалась Фрейденаберг в Ленинграде. Отсюда — тщательная проработка справочно-библиографического раздела в книге Фрейденберга.

Теоретические задачи, которые выдвигались *Поэтикой*, были Бахтину интересны. Пространственно-временные пределы исследования и целостный охват материала в работе Фрейденберга были иными, чем у него, но сопоставимыми по смежности с тем, что он сам намеревался включить (или уже отобрал) в свои работы по типологии романа и по народной культуре средневековья и раннего возрождения. Возможно, что уже при первом прочтении книги Бахтин понял, что Фрейденаберг кончает свое исследование сюжетов и жанров там, с чего он намерен начать<sup>14</sup>. А именно: если Фрейденаберг выявляет и исследует специфические формы коллективного фольклорного мировоззрения (т. е. сознания родового, не расчлененного в классовом отношении и в этом смысле — «народного»), то он, Бахтин, намерен обозначить поворотные пункты, в которых эти формы коллективного художественного мышления и мировоззрения становятся предметом индивидуального восприятия, творческого переосмысления и авторской рефлексии. Именно анализ индивидуального творчества (будь то Гомер, Аристофан, Шекспир, или — в случае с Бахтиным — Рабле) показывает демаркационную линию, за пределы которой Фрейденаберг не выходила. Ни с точки зрения генезиса, ни с точки зрения истории развития отдельных литературных жанров проблема «Рождение автора» в ПСЖ ее не интересовала<sup>15</sup>. В этом смысле исследования Бахти-

<sup>14</sup> Суммарное сопоставление Бахтинских и Фрейденаберговских историко-эстетических систем см. в N. Perlina, *Olga Freidenberg's Works and Days*, 250—252 и сл. .

<sup>15</sup> О том, что Фрейденаберг займется изучением этой проблемы в середине 1930-х -1940х годах, Бахтину ничего известно не будет.

на и Фрейденоберг периода 1920х-30х годов были направлены к разным, если не противоположным целям. В центре внимания у Фрейденоберг везде и всюду — коллективное сознание, «та стихия конкретности и конкретных смыслов, которая управляла античной художественной мыслью», в то время как Бахтин сосредоточен на анализе индивидуально-специфического<sup>16</sup>. Но уже при первом прочтении ПСЖ Бахтин увидел, что выдвинутый Ольгой Фрейденоберг вопрос о перевозникновении явлений одной категории в понятийных формах другой важен и для его теории романа, что эрудиции и проницательным интерпретациям Фрейденоберг следует доверять, и потому тщательно разметил карандашом не только страницы основного текста *Поэтики*, но и примечания. Руководствуясь списком литературы, который был доступен Фрейденоберг, он начал искать нужные ему источники. В Приложении 3 будет приведен общий, но не достаточно точный перечень имен и работ, подчеркнутых или выписанных Бахтиным. Разумеется, desiderata по объему превосходили те реальные материалы, которые Бахтин сумел получить и так или иначе использовать. Стоит поэтому попытаться указать авторов, идеи которых были либо оставлены им без внимания, либо учтены в самом общем виде и потому не отмечены специальными сносками<sup>17</sup>. Еще важнее выяснить, каких именно авторов, отслеженных по библиографии и по тексту ПСЖ, Бахтин действительно читал; как он работал с этими источниками, в какой мере при этой работе им были учтены оценки и толкования, данные этим работам Ольгой Фрейденоберг.

Более пристальное знакомство со страницами книги Фрейденоберг, которые Бахтин либо отчеркнул в 1936 г., либо занес в конспект 1937—38 г, позволит разобраться в том, как он воспринимал «чужое слово» и как работал с чужими научными источниками.

1. По ходу чтения *Поэтики* Бахтин намечал основные узловые моменты собственного исследования, соединяя и комбинируя оригинальные интерпретации Фрейденоберг и наблюдения авторов, на которых она же ссылалась в разных местах своей работы. Намеченные таким образом узловые моменты втягивали в себя строгую систему доказательств Фрейденоберг. Ее важнейшие положения, касающиеся семантики сюжета и жанра, ее понимание соотношений формы, внутренней формы и культурно-исторической семантики основных образов и понятий фольклора и литературы древности помогали Бахтину найти опорные точки, в которых складывались исходные «архетипические» понятия ее теории и от которых, как от узлов, расходились новые семантические пучки, ведущие от мифа, обряда и ритуала к фольклору, литературе древности и далее проникавшие в народную средневековую и ренессансную культуру и в индивидуальное авторское творчество.

---

<sup>16</sup> Фрейденоберг, «Введение в теорию античного фольклора», 10. У Бахтина в центре внимания всегда остается проблема «автор и герой в юстетической действительности», а в основе теории речевых жанров лежат специфическая ответно-диалогическая реакция на чужое высказывание и изменение общего значения и смысла понятия в процессе индивидуального понимания «чужого слова».

<sup>17</sup> Как выяснили И. Попова и Н. Паньков, готовя текст диссертации к официальной защите и представлению в ВАК, Бахтин, лишенный доступа к трудам специалистов, работы которых следовало поместить в разделе «Источники», включил в библиографию «аллюзии» к идеям ученых, занимавшихся общими с ним проблемами, как вид научных ссылок или непрямого цитации.

2. Смысловое наполнение каждого из семантических узлов и пучков было у Бахтина многослойным, говоря его языком, — «многоголосым», т. е. к одному и тому же центру он стягивал теоретические интерпретации нескольких авторов, зачастую не связанных единством методологического подхода. Обойти полемические обсуждения теоретических различий и с максимальной эффективностью использовать приведенные в этих материалах культурно-исторические данные Бахтину помогал составленный им конспект работы Фрейденберг, — автора, известного монистичностью своего подхода, неприятием эклектизма, научному стилю которой был свойствен ярко выраженный монологизм. Необычный способ работы Бахтина над «текстом культуры» по филологическим материалам, уже собранным и скомпилированным в единое интерпретированное целое, будет проиллюстрирован примерами.

3. Анализ конспектов ПСЖ в контексте работ Бахтина 30х годов убеждает, что исходные микроструктуры его аналитического метода были не элементарными «морфемами», а многосоставными комплексными суждениями. Подобного рода работа с материалами и источниками далеко отстояла от прямого цитирования чужого слова и не позволяла говорить о каком бы то ни было «заимствовании». На основании только этих конспектов рискованно утверждать, но можно допустить, что чтение книги Фрейденберг в комбинации с изучением ею же проработанных авторов помогало Бахтину в «ориентации собственного слова среди чужих высказываний и среди чужих языков»; способствовало переработке «чужого» и разнородного в принципиально новую, им самим организованную, стройную систему интерпретаций, которая охватывала как общую типологию романа на фоне других литературных жанров, так и специфику индивидуального творчества в контексте культуры.

В изданной в 1965 г. книге о Рабле имя Фрейденберг возникает в конце главы «Постановка проблемы», где указывается на генезис главных мотивов и символов, входящих в состав народной смеховой культуры средневековья и ренессанса и говорится об общем культурно-эстетическом значении семантического пучка: «смеховая культура», жанры «гротескного реализма» средневековья, «различные проявления смеховой культуры античности», сохранившиеся в средневековье. (ТФР, 62). Западные исследователи, работавшие над рассмотрением этих проблем — А. Дитерих (A. Dieterich), Г. Рейх (H. Reich), С. Райнах (S. Reinach), Ф. Корнфорд (F. Cornford), а также Джеймс Фрезер (James George Frazer), названные в одном этом абзаце, — все находились в кругу интересов Фрейденберг, и она многожды ссылалась на их работы. Следует подчеркнуть, что в дальнейшем сам Бахтин будет ставить эти имена и ссылаться на мнения этих ученых, принимая их истолкования в таком же плане, что и Фрейденберг.

В свете сказанного кажется непонятным, почему в окончательном тексте ТФР все соображения Бахтина относительно ПСЖ сведены к одному подстрочному примечанию: «В книге собран огромный фольклорный материал, имеющий прямое отношение к народно-смеховой культуре (преимущественно античной). Но истолковывается этот материал в основном в духе теорий дологического мышления, и проблема народной смеховой культуры



в книге остается непоставленной»<sup>18</sup>. — Утверждение озадачивающее, потому что центральные тезисы Фрейденберг гласили: (1) «Историческая специфика античного сюжета и жанросложения заключается в том, что все античные сюжеты и жанры — фольклорные, т. е. ни один из них не принадлежит личному творчеству античных писателей», и (2) «сюжет и жанр — ... . «мировоззренческое явление исторического порядка, генетический этап становления литературы, в процессе которого их сущность и роль коренным образом изменялась»<sup>19</sup>. Оба постулата исторической эстетики Фрейденберг вполне согласуются с идеей Бахтина о специфически народных, коллективных источниках словесного творчества и индивидуальных литературных жанров. Говоря о периоде античной литературы, Фрейденберг не считала нужным рассматривать личное творчество как еще один, но принципиально особый (авторски индивидуальный) вид ориентации слова среди других специфических, но при этом коллективных чужих высказываний. Она вообще не пользуется терминами слово-высказывание — дискурс, и можно сказать, что невключение индивидуально-авторского в систему коллективно-творческого было третьим постулатом всех ее теоретических построений в этой работе и в статьях, написанных в 1920—30-е гг. Однако сводить ее истолкование истории культуры к теории «дологического мышления» весьма затруднительно. Скорее всего, готовя книгу о Рабле к печати, Бахтин воспользовался такой стереотипной формулой неприятия, чтобы избавиться от необходимости развернутой полемики, для себя сохранив Фрейденберг как автора, провоцирующего и стимулирующего развитие его собственных идей<sup>20</sup>. В рабочем конспекте Бахтин сохранял в неизменном виде всю четкость и чистоту «чужого слова», чтобы далее, по мере надобности, обращаться к тем же проблемам, которые выдвинула Фрейденберг, но давать им свое толкование.

## II. Семантика культуры в свете генетического метода Фрейденберг и ее соотнесенность с литературно-эстетической теорией Бахтина

Отмечая, что мифологическое (слитное или диффузное) мышление характеризовало сознание «первобытно-коммунистического общества», Фрейден-

---

<sup>18</sup> ФТФР, 62. как сообщила мне Ирина Попова, Бахтин не называет работы Фрейденберг в литературном обзоре своей диссертации. Литературный обзор и библиографический раздел в машинописи диссертации о Рабле были разработаны более детально, чем в издании книги 1965 г., где научный аппарат сведен к 7-страничному указателю имен и довольно скудным постраничным сноскам (с. 519—526). Учитывая, однако, что между временем подачи диссертации к защите и окончательным пересмотром рукописи для предъявления в ВАК в СССР развернулась кампания по борьбе с космополитизмом, следует ожидать, что Бахтин не включил в список имен в этой библиографии многих авторов; прежде всего Веселовского, далее — Марра, (допустимо — по этой же причине и Фрейденберг), а также резко сократил количество ссылок на западных ученых.

<sup>19</sup> Автореферат докторской диссертации О. М. Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра (период античной литературы)*, Л., ГИЗ, 1935, 1

<sup>20</sup> В вводной части *Поэтики*, в разделе «проблема работы и ее литература», Фрейденберг отмечает, что спецификой первобытного мышления в конце 19-начале 20 века занимались Дюркгейм, Леви Брюль, а также Прайс и что они, одновременно с Марром, Кассирером и Франк-Каменецким, ввели понятия «доисторическое» и «дологическое мышление», ПСЖ, 29, 35.

берг уплатила обязательную (и в скобках — скудную) дань марристской и марксистской терминологии<sup>21</sup>. Во вступительных подглавках к главным разделам ПСЖ она не смогла обойтись без стандартной терминологии тех лет: «социальное мировоззрение», «классовая идеология рабовладельцев», формы дологического мышления эпохи «первобытного коммунизма», но по ходу развития своих идей она толковала эти абстракции как особое образное понятие: «картина мира» (термин такого же содержания, часто встречающийся у Бахтина). В интерпретации специфических форм древнейшего коллективного мировосприятия и мировоззрения она учитывала значение работ Леви-Брюля, Пройса (Preuss), мифологов (Фрезер, Сентив), историков христианской религии (Гарнак, Норден) и неокантианцев (Кассирер в интерпретации Франк-Каменецкого). Раздел «Проблема работы и ее литература» (5—37) включал множество русских и европейских авторов, и Бахтин нашел в этом литературном обзоре ряд интересных для его исследований названий. По словам Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра* была не монографической работой, а «докторской диссертацией со всеми вытекающими отсюда последствиями», т. е. терминология, справочно-библиографический аппарат, включавший 1051 сноску; были тщательно отработаны<sup>22</sup>, и Бахтин, как уже было сказано, составил на основе библиографии Фрейденберг впечатляющие *desiderata*.

Ограничив пространственно-временные пределы работы эпохой доклассовой архаики, Фрейденберг считала сюжет и жанр («ЧТО» и «КАК») обязательными составляющими единой соотносительной оппозиции, которая служит неизменной отливкой всех форм коллективного мировоззрения, форм знакового, семантико-символического (метафорического) осмысления мира природы и материальных вещей<sup>23</sup>. По Фрейденберг, мифологическая метафора — это видение материального мира в формах и категориях определенного смысла. А смысл — это семантика. Осмысление уточняет, говорит о том же самым иначе, а потому метафора (ино-сказание) это «уточненный образ», из разу в раз понимающий и видящий себя иначе. «Миф

---

<sup>21</sup> Бахтину была неизвестна неопубликованная рукопись О. М. Фрейденберг «Семантика сюжета и жанра» (1927), первый вариант ПСЖ. В статье «... Имеют свою судьбу», послесловии к новому изданию *Поэтики* О. М. Фрейденберг, Н. В. Брагинская пишет, что «в самых общих своих контурах 'Семантика' — это та же самая работа», что *Поэтика*. «И все-таки она отличается от *Поэтики* по духу... 'Семантика' — другая проза и другое нравственное состояние автора». ПСЖ. 1997: 421. Поскольку Бахтин с текстом «Семантики» не был знаком, терминология и смысло толкования Фрейденберг, свободные от номенклатурного профессионального жаргона 20х-30х годов, в этой статье не обсуждаются.

<sup>22</sup> ПСЖ, 3.

<sup>23</sup> Объясняя нестандартную терминологию Фрейденберг в работах по семантике культуры и показывая ее попытки обойти марровскую теорию стадийного развития, я называю ее единую соотносительную пару «сюжет и жанр» «антиномическим тождеством», *Olga Freidenberg's Works and Days*, 100—106. Фрейденберг считала, что историко-социологические и формалистские подходы неприменимы к самому материалу ее исследований — коллективному, классово неоформленному мировоззрению и дологическому мышлению. Неслучайно и разнородные рецензии, и кафедральные проработки книги, затянувшиеся до середины ноября 1936 г., были сфокусированы не на разделе «Долитературный период сюжета и жанра», а на содержании «Литературного периода»; особому осуждению подверглись главы «Классовость античного реализма и его вульгарный характер»; «Римский реализм» и «Традиционный характер вульгарного реализма в средние века, в сатире гуманистов, в авантюрных жанрах, в плутовском романе, в сатире». ПСЖ, 303—334.

пронизывает всю первобытную жизнь, мифом служат и действия, и вещи, и речь, и 'боги'... . Первобытное мышление отождествляло слово, действие и вещь и повторяло свои представления о себе в поливариантных друг другу формах», — так раскрывает Н. В. Брагинская содержание понятия сюжета, жанра и «мифологической метафоры» у Фрейденберг<sup>24</sup>. Данное определение передает неразрывную соотнесенность компонентов сюжета и жанра и позволяет раскрыть динамику развития первобытного мышления, не прибегая к помощи эволюционных схем. Единство познавательного процесса состоит в том, что поливариантные повторения уточняют нерасчлененные смыслы и ведут к новым уточнениям архетипического образа, переводят архетипический сюжет в новый жанр, т. е. в качественно иной спецификум. В архаических культурах метафора — категория коллективного опыта мировосприятия, в пределах которого «все фольклорные сюжеты и жанры являются вариантами парафразами одного и того же семантического смысла, имеющего закономерную морфологию»<sup>25</sup>.

Как же древний человек видел и воспринимал все происходящее вокруг него, согласно этой теории Фрейденберг? — В основе древнейшего нерасчлененного мировоззрения лежит единая оппозиционная соотнесенность появления — исчезновения (света и темноты, тепла и холода, светил на небосводе). Оппозиция появление-исчезновение переносится на приход в жизнь (рождение) — уход из жизни (смерть): растительности, еды; на изготовление и уничтожение (поедание) тотема и пищи (сохранение жизни племени). Наделяя реальный мир природы и вещей значениями (семантикой), мифологические метафоры определяют его «антизначно»: каждое явление есть то, что оно есть (солнце в небе), но означает (антизначно определяет) множество других вещей и явлений. «Охотничье сознание представляет себе тотем, т. е. общество и космос, зверем, но этот зверь имеет столь же реальную природу, ... сколько и космическую; он небо, солнце, земля, вода»<sup>26</sup>. Поскольку нерасчлененная система соотношений направлена на видение бесконечного разнообразия явлений, все семантически тождественные метафоры морфологически различны. Не нарушая родовой общности, морфологические отличия служат разграничению и качественно выраженному отличению одного жанра от другого, участвуют в образовании нового жанра как спецификума. В этом смысле фольклор как специфический жанр коллективного мировоззрения возник, когда «религия утратила свое актуальное содержание и перешла на роль формы»<sup>27</sup>. А с появлением еще одного спецификума — отделением субъекта от объекта (субъект или автор, смотрящий на мир и показывающий, как он видит этот мир/объект) — спецификум фольклорного жанра стал сюжетом рассказа, прозаического наррати-

<sup>24</sup> Н. В. Брагинская, «Проблемы фольклористики и мифологии в трудах О. М. Фрейденберг», *Вестник древней истории*, 1975, no. 3, С. 183—184.

<sup>25</sup> ПСЖ. автореферат диссертации, Л., 1935: 4.

<sup>26</sup> Объяснение термина «антизначность» см. в гл. «Смерть и воскресение в еде», «Стадиальные изменения метафоры еды», ПСЖ, 67—71. Кроме многократных отчеркиваний, в конспекте Бахтина имеется 8 выписок из этих подглавок.

<sup>27</sup> «Фольклор у Аристофана», *Сергею Федоровичу Ольденбургу. Сборник статей* (Л., АН СССР, 1934), 560.

ва, комедий Аристофана, но архаичная семантика первобытных метафор и фольклорной образности не исчезла, а подверглась новому уточнению.

Еще до написания ПСЖ, в работах 1930—32 г. г. (Бахтину неизвестных), Фрейденберг как исследователь культуры античности предложила формулу «Долитература — Фольклор — Литература». Важно четко осознавать, что вводя эту формулу, Фрейденберг противопоставляла себя как синкретизму Веселовского, так и эволюционным построениям в истолковании процесса художественного творчества. По Фрейденберг, долитература — это состояние (или, на навязанном ей языке марризма, «стадия» развития) коллективного мировоззрения, общее семантическое содержание которого может быть постигнуто и передано через различные формы самовыражения и отношения племенной группы к слову, коллективным ритмизованным движениям, поступкам и вещам), или, следуя ее терминологии, — через словесные, действенные и вещные метафоры<sup>28</sup>. Представленная как система архетипических метафор, долитература не «отмирает» по ходу исторического развития, а сохраняет себя переоформленной и семантически переосмысленной в культовых представлениях, обрядовых действиях, в фольклорных и в литературных сюжетах и жанрах. Система мифологических метафор антиномична, но антиномии не выстраиваются в иерархию качественных отношений (опозиционная соотнесенность пространственно-временных категорий: целого и части, верха и низа, высокого и низкого не указывает на качественные противопоставления в семантике возвышенно-серьезного и низменно комического, или прошедшего и будущего, где и то и другое может мыслиться как формы вечности или бессмертия). Именно системой этих внеиерархических антиномических соотношений, а не заимствованиями и эволюцией, создается «единство литературного процесса», и система эта сохраняет себя и перевозникает в пределах иерархически структурированных жанровых систем: древнего эпоса (где комическое существует до комедии и древний комизм не мешает выражению возвышенно-героического), драмы, любовной лирики (где заплачки перед дверьми любимой исполняются чаще *хором* «подгулявших парней», чем влюбленным героем — *солистом*, а сюжеты этих песен, став предметом личного авторского переживания, оформляются в новый литературный жанр—элегии или сатиры)<sup>29</sup>, и, наконец, повествовательной прозы, т. е. античного романа. В свете таких образно-понятийных и сюжетно-жанровых отношений роман как новый жанр возникает, когда

---

<sup>28</sup> На основании подчеркиваний, конспектов и заглавий, составивших *desiderata* Бахтина, я не берусь безоговорочно утверждать, понял ли он в труде Фрейденберг это определение специфической сущности архаики и поливариантных проявлений ее семантики в коллективной культуре древности. Скорее всего, — нет, и именно из-за этого выдвинул свое категорическое возражение против «дологического мышления», якобы определяющего общий подход Фрейденберг к объекту исследования в ПСЖ.

<sup>29</sup> Предложенный Фрейденберг анализ «дверной заплачки», близкой и к озорной частушке и к античной серенаде (соответственно — соотнесенность заплачки с альбой, элегией, сатирой, римской комедией) важно учитывать при рассмотрении работ Бахтина «Рабле и Гоголь» и «Дополнения и изменения к Рабле» (Бахтин; ПСС; 5: 8122—129), где проводятся дополнительные культурно-семантические связи: Рабле—архаические формы фольклорно-смеховой культуры и Гоголь — мир архаического фольклора. «Этюды по семантологии литературных форм», (фрагменты работ Фрейденберг по поэтике «дверной заплачки» и паллиаты) см. в публикации Н. В. Брагинской “*De vita memoriae*”, *Лотмановский сборник*, М., ИЦ. Гранат, 1995, 1: 701—718; комментарий Брагинской, «Песнь горизонта», см там же, 719—731.

в старой картине мира человек раскрывает для себя новые, доселе неведомые ему смыслы, и система древних мифологических метафор наполняется для него качественно иным семантическим содержанием. Поэтическая семантика романа вырастает из этих переживаний архаики, но мифологическое и религиозно-фольклорное мировоззрение предстает в романе как новый спецификум, как новая картина мира, имеющая в центре не божество, а человека.

ПСЖ Фрейденберг являлась «синтетическим продолжением», как она выражалась, ее магистерской диссертации «Происхождение греческого романа» или «Греческий роман как деяния и страсти» (1924; 2-я редакция — «Проблема греческого романа как жанра страстей и деяний», 1929). В 1930 г. экстракт одного из вариантов этой работы был опубликован под заголовком «Евангелие — один из видов греческого романа» в журнале *Ameist*<sup>39</sup>. Читая ПСЖ, Бахтин сделал выписку с обозначением этой статьи, но доставать журнал не стал. Это можно утверждать, исходя из того, что в главах II–IV ФВХ его типологическая схема античного романа не включала нескольких вариантов, впервые отмеченных Фрейденберг и фронтально ею рассмотренных в этой статье. Фрейденберг показывает, что в основе древнего эпоса и эллинистического романа лежат одни и те же мифологические метафоры, с той существенной разницей, что в сюжетной композиции романа мифологические подвиги, чудеса и воскресения предстают в виде рассказа о приключениях, разъединениях-соединениях любящих, их претерпеваниях, преображениях, мнимых смертях и воскресениях. Мифы об умирании, смерти-исчезновении, страстях и возвращениях-воскресениях древних богов вегетативного цикла, оставаясь основным генетическим запасом всего дальнейшего литературного развития, были, в истолковании Фрейденберг, также и ведущими «формантами» качественно нового нарратива, мировоззренчески новых, литературных жанров. Ее типология античного романа устанавливает такие категории повествования, как рассказ о жизни (античный биографический или автобиографический роман в терминологии Бахтина); житие-претерпевание (житийный роман в современной терминологии); изображение разлук и странствия как испытания веры и верности (роман испытания в категориях Бахтина); метаморфозы как преображение и становление нового человека, новое рождение или пробуждение от смертного сна как духовное воскресение. Мировоззренческая метафора метаморфозы и позволяла Фрейденберг назвать Евангелие (канонические тексты и апокрифические евангельские истории) одним из видов греческого романа.

Рассмотрение греческого романа Фрейденберг начала с того, что отбросила всякого рода условные обозначения жанровых категорий и остановилась на «шаблоне сюжета и всего композиционного построения». «Всюду одна и та же история: выводится герой, наделенный сверхъестественной духовной силой, который совершает подвиги в обстановке скитаний и гонений;

---

<sup>39</sup> Полный текст труда о происхождении греческого романа (рукописи 1924, 1927, 1929 г. г.) в настоящее время готовится к публикации Н. В. Брагинской. Библиографию опубликованных работ Фрейденберг и описание материалов ее личного архива см. в разделе «Комментарии» в книге О. М. Фрейденберг, *Миф и литература древности*, М., Восточная литература РАН, 1998, 766—784.

враги доносят на него властям, власти несправедливо судят, бьют и заточают в тюрьму. Вот шаблон всякой 'повести гонений', называется ли она каноническими деяниями, апокрифическими легендами или мученичеством. Если в конце на месте тюрьмы мы поставим позорную казнь, то мы получим уже и 'страсти' в роде евангельских страстей Христа. Словом, и повесть гонений, и деяния, и мученичества, и страсти органически слиты»<sup>31</sup>.

Фрейденберг говорит о семантической соотнесенности апокрифических евангелий и мифов о Христе с античными греческими романами, а в античном романе выявляет культовые наслоения древних религий и мифов о богах-жизнедателях и воскресителях природы. Первая среди филологов-классиков она привлекает к рассмотрению тексты, которые в наши дни получили определение «иудейско-эллинистический роман». Если бы Бахтин имел возможность ознакомиться с этой статьей, он, без сомнения, оценил бы утверждение Фрейденберг, касающееся семантической тождественности действенного и словесного выражения, т. е. жанрового оформления обрядового действия: «... греческий роман вполне сохранил черты своего богослужебного происхождения, вроде 'Руфи', которая осталась при Пятидесятнице словесной частью»<sup>32</sup>. Из статьи, напечатанной в *Атеисте* и из работ о происхождении греческого романа в *Поэтику* перешло принципиально важное положение о генетической «слитности» романа с религиозным действием, мистерией и драмой, которое Бахтин вполне разделял.

Говоря о сходстве типологической схемы античного романа у Бахтина и Фрейденберг, нельзя не заметить, что в ее работах анализ морфологических и семантических компонентов архаичных метафор проводится и глубже и шире. В ее работах мы находим более высокий уровень семантических интерпретаций фольклорных, культово-религиозных и литературных текстов. Ее толкование таких явлений, как гиеродула (не храмовая проститутка, а служанка господ, т. е. на языке нового, христианского мировосприятия, — раба Господня); встреча / разлука; деяние; страсти; метаморфоза, или преобразование — фокусированы на моментах, в которые, говоря языком Бахтина, «происходит новая встреча» коллективно-авторского или авторского «индивидуального высказывания с чужим словом» (СР, 94), — в данном случае — с установившимся общезначимым дискурсом мифов о страстях, страстностях, претерпеваниях, смертях и воскресениях древних богов вегетативного цикла.

Фрейденберг предлагает единую систему литературного процесса, которая постулирует законность невключения личного авторства в рассмотрение генезиса литературных жанров. Для нее границы жанрового видения мира определены «историческим мышлением», и каждый индивидуальный жанр как спецификум показывает, «что привносится из реальности в миф, чтобы придать ему правдоподобие в глазах его авторов» (295). Бахтин подчеркнул и выписал это определение Фрейденберг и сделал это, думается, не

---

<sup>31</sup> О. Фрейденберг; «Евангелие — один из видов греческого романа», *Атеист*, 1930; XII, no. 59, 130, 132. У Фрейденберг выражение «страсти Христа» написано со строчной буквы, т. е. она имеет в виду «страсти» *christos* — а, помазанника, героя-избавителя

<sup>32</sup> Там же, 144.

для того, чтобы опровергнуть его (он тоже настаивал на специфике жанрового видения), а чтобы в своей теории речевых жанров и в книге о Рабле разработать иную модель, комплементарно соотносительную с фрейденовской системой жанровых шаблонов. Пределы усвоения Бахтиным «исторической эстетики» Ольги Фрейденов можно проиллюстрировать сопоставлением переписанных им частей оглавления ПСЖ и центрального для его интерпретации творчества Рабле тезиса: «... у Рабле разрушение старой картины мира и положительное построение новой неразрывно сплетены друг с другом. В разрешении положительной задачи Рабле опирается на фольклор и на античность, где соседство вещей более соответствовало их природе и было чуждо ложной условности и потусторонней идеальности» (См. ПРИЛОЖЕНИЕ 1-А, Б, с. 30).

Бахтин следует Фрейденов и пользуется ее научным аппаратом, когда рассматривает корреляции вертикальных однонаправленных хронологических и циклических атемпоральных рядов; когда приводит перечни параллельных слову серий или рядов предметов (объектов материально-вещного мира, ФВХ, 319, 322, 332—5, 327, 328). От Фрейденов идут и указания Бахтина на мотивное, «словесное и предметное соседство склепа и питья вина» (329), данные в контексте генезиса и родословной героев. Неоднократно повторяя фразу: «Мы не касаемся здесь вопросов генетических» (333), Бахтин не упускает из виду главного теоретического постулата Фрейденов: сюжет и жанр — не иное что как основные, изначально связанные в соотносительную оппозицию элементы мировосприятия, через свои трансформации придающие метафорическое осмысление всем без исключения формам коллективной жизни (Приложение 1 — В, с. 30—31)

Бахтинское построение рядов, то параллельных друг другу, то пересекающихся, с помощью которых разведываются традиционно связанные и сближаются далекие явления, и группировка этих рядов по их доминантным признакам составляет вариантное подобие системы вещных, действенных ритмико-словесных метафор, их мировоззренческой семантики и морфологии у Фрейденов. Так заготовкой для детального рассмотрения ряда еды «и питья-пьянства», через который у Рабле проводятся «почти все темы романа» (ФВХ, 327 — 339), служат подчеркивания и выписки из подглавок: «Семантика еды; литургия. Еда религиозная и бытовая» (тетрадь 1, ПСЖ, 55, 56, 57, 59). В добавление к конспекту, на полях тетради суммарно приводится вывод, сделанный Фрейденов: «близость обряда еды храмовой и бытовой». Как общая формула запись важна для дальнейшей трактовки карнавалопраздничного мира средневековья, из которого выросло, ярко возвышаясь над ним, неповторимо индивидуальное творчество Франсуа Рабле.

Главнейшая идея ПСЖ, которую Бахтин усвоил и развил — это тезис о метафоре — иносказании, метаморфозе фигур плута, шута и дурака в романе, а также о трансформирующем значении маски как специфической «позиции автора по отношению к изображаемой жизни»... «Для романа это *состояние иносказания* имеет громадное формообразующее значение» (ФВХ, 309, 310, 311, 314, 315). Генетический метод много дает, писал Бахтин, для раскрытия метаморфозы, «*сплошной иносказательности*» рядов и серий романских образов шута и дурака, для понимания их инвариантной соотносен-

ности с образами царя и бога. Набранные вразрядку определения — прямые отсылки к семантологическим интерпретациям Фрейденберг, к подглавкам «Метафора царства и рабства», «Сатурналии», «Майская обрядность» (ПСЖ, 87—91; 93—95), в которых, в свою очередь, содержались «выжимки» из статьи «К семантике фольклорных собственных имен 'Makkus' и 'Maria'»<sup>33</sup>. Фрейденберг прослеживала полистадиальные изменения и семантические судьбы парных божеств—мужского (семантика имени Makkus) и женского (Maria): «их обоих венчают, их хоронят вместе, их гонят, бьют, топят, сжигают. Они оба переживают страсти, проходят мученичество в огне, в воде, на дереве, в обряде разрывания на части. В быту они чучела и куклы, в религии они боги, ... в литургии они раздробляемый жертвенный агнец, в мифе и сюжете — будущие герои греческого романа, мученических житий и романа приключений; в реалии они дерево, вода и огонь. В их лице изгоняется зима-смерть, и они дают ответ за свою подземную семантику; но их оживание означает новую весну и новое рождение животных, растений, людей»... «В кукольном театре, с его двумя линиями страстей божества и скабрёзных фарсов, мы лицом к лицу сталкиваемся снова с умирающими и воскресающими богами, с Марией преимущественно и с нашими шутами в форме Петрушки, олицетворяющими еду, глупость и производительность»<sup>34</sup>.

На страницах 87—93 ПСЖ, которые обратили на себя внимание Бахтина, развернут семантический анализ материального образа из сферы растительной жизни и бытовой еды — бобов и бобовой похлебки — полбы. Фрейденберг прослеживает их полифункциональную семантику в бытовой и религиозно-обрядовой еде, в ритуально-религиозных и театральных площадных зрелищах (бобово-чечевичные фарсы; страстные боги и фарсовые шуты; сатирическая драма как драма еды); в гаданиях, предсказаниях плодородия, плодородия, изобилия (богатства). Она показывает, как метафоры или «уточнённые образы» еды и природы в своем антизначном пересечении становятся компонентом образного представления о циклическом, воскресительном, природно-производительном и производственно-трудовом времени. Материализация этой метафоры делает бобы и поедание полбы обязательным компонентом народно-праздничных трапез, зрелищ, карнавалов и празднеств, возглавляемых Бобовыми королями, шутами и дураками из простонародья. — Примечательно, что весь подраздел о раблезианском хронотопе у Бахтина открывается фразой фрейденберговской чеканки: «Основные формы продуктивного, производительного времени восходят к земледельческой доклассовой стадии развития человеческого общества» и закан-

---

<sup>33</sup> *Советское языкознание*. Л., 1936, т. 2, с. 3—20. Опираясь на солидный научный аппарат; представленный работами мифологов и палеонтологов культуры (Веселовский, Потебня, Котляревский, Марр, Шиншмарев, Dietrich, Usener, Mannhardt, Zielinski / Зелинский и др.) Фрейденберг показала, что Маккус, протагонист древних итальянских фарсов и оскских ателлан, как шут, на уровне мифологических интерпретаций является эквивалентом 'бога' (resp. угодного богу юродивого, безумца, дурака, шута и клоуна; козла отпущения, фармака). В ПСЖ, в разделе, объясняющем «действенные» оформления первобытного мировоззрения, этому анализу соответствуют подглавки «Сатура и фарс», «Умирающие и воскресающие боги хлеба и каши», «Бобово-чечевичные фарсы», «Страстные боги и фарсовые шуты» (170—178), тщательно законспектированные Бахтиным. На полях библиотечного экземпляра много отчеркиваний.

<sup>34</sup> Там же, 11, 19.



чивается в терминах и стилистической манере ее интерпретаций: «Когда распалось сплошное единство времени, когда выделились индивидуальные ряды жизней, ... тогда и природа перестала быть живой участницей событий жизни...»<sup>35</sup>.

Генетический метод фундирует бахтинское понимание «фольклорных основ раблезианского хронотопа», историческая эстетика Фрейденберг чрезвычайно важна для его типологии романа. Из усвоения генетического метода проистекает важнейшая особенность в понимании связи Рабле с народно-смеховой культурой: экспликация карнавализации, т. е. способа перенесения карнавала и народно-смеховой культуры в жанр, культуру, в общую картину мира, созданную Франсуа Рабле в его творчестве, в *Гаргантюа и Пантагрюеле*. Перенесение в литературу, и, в частности, в роман, неофициальных и запретных форм человеческой жизни базируется на сохранении и изменении смысла и функций в поливариантной системе «прозаических метафор».

## ПРИЛОЖЕНИЕ I

### А. Конспективная запись содержания книги Фрейденберг в тетради -1 Бахтина:

Поэтика сюжета и жанра

I. Проблема работы

II. Долитературный период

1. первобытное мировоззрение

а) метафоры «еды»

б) рождения

в) смерти (царство и рабство, буффония, майская обрядность, метафоры смеха. Еда — рождение — смерть как метафоры оживления)

2. оформление первобытного мировоззрения

а) ритмико-словесное (смех — плач, амбейность, диалог' борьба)

б) действенные (обряды, шествия, игры, песня-драма)

в) вещные (вещь как часть жанра и сюжета)

г) персонификация действующего лица (звериные лица, семантика двойника, шут)

д) мотивы (солнечно-загробная норфология мотивов)

Литературный период

а) эпика (греческий роман, любовный роман)

б) лирика

в) вульгарный реализм

---

<sup>35</sup> ФВХ, 355—366.

Б. Подглавки раздела «Вульгарный реализм».  
Подчеркивания и выписки Бахтина:

Античная концепция реальной современности, 291—93 (подч. 291, 92, 93; вып. 291—92);  
Видение мира, 293—96 (подч. на всех стр; вып. 293, 295—96)  
Реализм древней комедии, 297—300 (подч., вып. 297—300)  
Концепция движения и времени, сказывающаяся на композиции реалистического жанра, 300—303 (подч., вып., 300—302)  
Классовость античного реализма и его вульгарный характер, 303—305 (подч.)  
Его зависимость от мифа, 305—306 (вся подч. и переписана)  
Условность «комического», 306—308 (подч. 307—308, вып. 306—307)  
Реалистическая комедия и фольклорный фарс, 308—311 (подч., вып. 308—309; 310)  
Эллинистический реализм, 311—14 (подч. 311—14, вып. 313—14)  
Римский реализм: Петроний, 314—16 (вся подч, вып. 314, 315, 316)  
Реалистические мотивы римской лирики, 316—18 (подч. 316. 17, 18; вып. 317)  
Реализм Апулея, 318—20 (вся подч, вып. 318)  
Реализм Лукиана, 320—22 (подч, 320—22; вып. 322)  
Традиционализм фольклорных сюжетов и жанров в европейской литературе, 322—323 (подч. 322—23)  
Их параллелизм античным сюжетам и жанрам, 324—25 (подч. 324)  
Традиционный характер вульгарного реализма в средние века, 325—26 (вся подч.)  
В сатире гуманистов, 326—27 (подч.)  
В авантюрных жанрах, 327—28 (вся подч, вып. 327)  
В плутовском романе, 328—31 (вся подч.)  
В сатире; 331—32 (подч)  
Фольклорность сюжета и жанра как специфический этап в истории литературы, 332—34 (всё заключение подчеркнуто и переписано в тетрадь 4).

В. М. Бахтин, глава «Раблезианский хронотоп»

Необходимо создать новые соседства между вещами и идеями, отвечающие их действительной природе, поставить рядом и сочетать то, что было ложно разъединено и отдалено друг от друга, и разъединить то, что было ложно сближено. На основе этого нового соседства вещей должна раскрыться новая картина мира, проникнутая внутренней реальной необходимостью. Таким образом, у Рабле разрушение старой картины мира и положительное построение новой неразрывно сплетены друг с другом.

В разрешении положительной задачи Рабле опирается на фольклор и на античность, где соседство вещей более соответствовало их природе и было чуждо ложной условности и потусторонней идеальности. В разрешении же отрицательной задачи на первое место выступает раблезианский смех, непосредственно связанный со средневековыми шутовскими, плутовскими и дурацкими жанрами и своими корнями уходящий в глубины доклассового фольклора... ..

Разъединение традиционно связанного и сближение традиционно далекого достигается у Рабле путем построения разнообразнейших рядов, то параллельных друг другу, то пересекающихся друг с другом... . Построение рядов — специфическая особенность художественного метода Рабле. Все разнообразнейшие ряды у Рабле могут быть сведены в следующие подгруппы /см. ПРИЛ 1-А, НП):

1. ряды человеческого тела в анатомическом и физиологическом разрезе;
2. ряды человеческой одежды;
3. ряды еды;
4. ряды питья и пьянства;
5. половые ряды (совокупление);
6. ряды смерти;
7. ряды испражнений.

Каждый из этих семи рядов обладает своей специфической логикой, в каждом ряду свои доминанты... . Почти все темы обширного и тематически богатого романа Рабле проведены по этим рядам (ФВХ., 318. 19,20).



## A Bakhtinian view on dialogism and meaning

S. PETRILLI

Bakhtin's notion of the text is no doubt broader than his notion of the sign taken as an isolated unit. Nonetheless, like the sign, the text can only flourish and be understood in the light of a still broader context: the intertextual context of dialectic/dialogic relationships among texts. The sense of a text develops through its interaction with other texts along the boundaries of another text. As Bakhtin says: "The dialogic relationships among texts and within the text. The special (not linguistic) nature. Dialogue and dialectics"<sup>1</sup>.

This conception of language and the text gives full play to the centrifugal forces of linguistic-cultural life, theorizing otherness, polysemy, and dialogism as constitutive factors of the sign's identity itself. As Bakhtin says: "Being heard as such is already a dialogic relation. The word wants to be heard, understood, responded to, and again to respond to the response, and so forth ad infinitum"<sup>2</sup>. Meaning emerges as a signifying itinerary in a sign network, as an interpretive

---

<sup>1</sup> Bakhtin M. M. (1959—61). "The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis," Eng. trans. 1986. P. 105.

<sup>2</sup> Bakhtin M. M. (1986). *Speech Genres & Other Late Essays*, trans. by V. McGee, ed. by C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, Austin. P. 127.

route at once well delineated and yet subject to continuous amplification and variation by virtue of continual dialogic contacts with alternate interpretive routes. This explains the indeterminacy, openness, and semantic pliability of signs which flourish in the context of dialogic relationships.

Interpretive routes connected with the text include both verbal and nonverbal signs. Consequently, they know no boundaries in terms of types of signs or historical-natural languages that may eventually be involved in the interpretive process. Each one of us in the interpretive process only ever activates small portions in the overall sign network (which is made of both verbal and nonverbal sign systems), indeed in a given historical-natural language or special language. In any case, all interpretive routes are necessarily part of the same global sign network, so that if an interruption is verified at a certain point this is only because the interpreter has stopped interpreting.

But, in fact, we only ever activate small portions of the sign network. This is a question of economy no different from the economy that governs all sign systems, including historical-natural languages.

Furthermore, the interpretation of a text, whether oral or written, does not necessarily require verbal interpretants, and even less so written interpretants.

Only in rare cases is the verbal or written interpretant explicitly an *interpretant of identification* (as in the case of noise hampering oral communication, or some form of illegibility relating to the written text, for example, because it is ancient and deteriorated, or because it is a specialized text); more generally, the interpretant is an *interpretant of responsive understanding* which may be of the nonverbal order, whether in the graphic form (images, graphs, etc.) or bodily (gestures, intonation, etc.).

In a paper of 1959—61, “The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis,” Bakhtin distinguishes between “two poles” in the text: language as a system of signs and the text as utterance:

The two poles of the text. Each text presupposes a generally understood (that is, conventional within a given collective) system of signs, a language (if only the language of art). If there is no language behind the text, it is not a text, but a natural (not signifying) phenomenon, for example, a complex of natural cries and moans devoid of any linguistic (signifying) repeatability. [...]

And so behind each text stands a language system. Everything in the text that is repeated and reproduced, everything repeatable and reproducible, everything that can be repeated outside a given text (the given) conforms to this language system. But at the same time each text (as an utterance) is individual, unique, and unrepeatable, and herein lies its entire significance (its plan, the purpose for which it was created). [...] (*Ibidem*: 105).

It is possible to proceed toward the first pole, that is, toward language — the language of the author, the language of the genre, the trend, the epoch; toward the national language (linguistics), and, finally, toward a potential language of languages (structuralism, glossematics). It is also possible to proceed toward the second pole — toward the unrepeatable event of the text (*Ibidem*: 107).

The text as an utterance, a unique and unrepeatable event. Obviously, just as a fingerprint may be mechanically reproduced (in any number of samples), a text too can be mechanically reproduced (this is the case of a reprint). However, “the reproduction of the text by a subject (a return to it, a repeated rereading, a new execution quotation) is a new, unrepeatable event in the life of the text, a new link in the historical chain of speech communication” (*Ibidem*: 106).

If in oral or written communication we understand what is said, this is always achieved through interpretant signs that are not uniquely verbal. What we say is based on preceding verbal and nonverbal communication and occurs in an extended network of signs in which any one historical-natural language only occupies a very limited space. When we speak to communicate, this “event” is made possible thanks to communication conditions that were established previously. We can claim that seems paradoxical — though paradoxes often help to evidence how things stand: when we speak to communicate communication has already occurred. This is true in the case of the production of both oral and written texts. Whether written or oral, speech does not install communication relations, but, if anything, ratifies, maintains, notifies, declares, or exhibits them, furnishing “portmanteau words”<sup>3</sup> which enable partners to stay in such relations, to mutually recognize each other, and to express the will to maintain and preserve those relations.

That which occurs is more or less the same as that which occurs in a love declaration: unless it is reduced to a purely conventional or formal act (in which case it is no longer a love relationship), a love declaration is formulated when the love relationship already exists, so that the declaration is only a portmanteau word anticipating a complementary portmanteau word as its reply. When a professor begins speaking in a university hall, for the lecture to be successfully delivered a communication relation must already subsist; the most interesting, new and original things ever may be stated, but the first implicit statement recites “this is a lecture, accept it as such”. When a child begins communicating with its mother through words, communication with her has already existed for some time earlier and is intense, this too being the necessary condition for learning even how to speak.

If the utterance text were to constitute its very own conditions, if it were self-sufficient, if it were not to depend on anything else but itself, if it were, so to say, autopoietic, this would mean that it is based uniquely on initiative taken by the speaking subject and on the linguistic system that subject employs. In reality, however, speech like the subject, does not have a priority in the construction of communication relations. Each time there is a subject, speech, a text of some sort, communication has already come about and that which the subject says is relative to communication as it has already occurred.

To speak, to be a speaking subject, to be an author, is always to respond as is the case for any text. The subject and the text may constitute and decide anything, but not the conditions that make them possible. This already emerges from the fact that each time the subject speaks, each time it produces a text, it is responding. Furthermore, the text cannot constitute or decide anything about its reception,

---

<sup>3</sup> Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1980). “De la ritournelle”. In *Capitalisme et schizophrénie 2*, P. 381—434. Paris: Les Editions de Minuit.

about the way it is heard or read. That to speak is to respond and that speaking can do nothing without presupposing that someone is listening says clearly that initiative does not belong to the subject, to the I. On the contrary, initiative is related to the other: the other with whom the subject is already communicating, whom the subject must respond and account to not only verbally. In other words the response is not reduced to relations and sign systems of the sole linguistic-verbal order. The other under discussion must grant listening as a primary condition for communication to occur as installed by the text.

Verbal action does not presuppose another verbal action. We know that the word is a response, but that to which it responds — not at the superficial level of rejoinders in a formal dialogue — is not in turn a word, a text, but rather a communicative situation which was not produced by speech. The actions accomplished by words and texts at the level of communicative exchange, the “linguistic market,” presuppose social relations, communication relations which are not in turn relations among words and texts. In other words, the relations that produce relations among words are not in turn relations among words.

An immediate consequence of what we have said so far is that verbal action is not only limited but presupposes nonverbal communicative conditions. We can even state that it is improper to speak of “speech acts”. In fact, we prefer the expression “verbal *action*”. We propose a distinction between *act* and *action*: the latter concerns the subject and is connected with consciousness, it is intentional, programmed, already decided, and presupposes initiative from the subject; on the contrary, the act has already occurred before action thus described. The subject is involved in the act, implied, has already been acted, decided, and is subject as in *subject to*. When the speaking subject does something with words, when it produces texts, when it fulfils verbal *actions*, the *act* has already occurred: the communicative action of words presupposes a communicative act that cannot be reduced to verbal actions, but rather is the necessary condition for action to occur.

If communicative action decides its own *meaning* it does not decide its own *significance*. Performative action can do things *because it is action interpreted as being significant*.

To be significant means *to have value*. And value cannot be conferred by the same subject that signifies with its action. If in addition to having meaning the performative action of condemning becomes an event that changes things this is because it is significant as well, it has value, weight, import. All this presupposes a preceding communicative act which confers such value. Performative verbal action is action which must be interpreted to have meaning; but in order to be performative action as well, that is, capable of having an effect, of modification, it must have already received an interpretation which is antecedent and founding with respect to the relation it constitutes at the moment of occurrence. Antecedence concerns interpretation which has already invested performative action with significance.

The term “significance” is used by Victoria Welby — who introduces an area of study called Significs<sup>4</sup> — in triadic correlation with another two terms, “sense”

---

<sup>4</sup>See Welby, Victoria (1983). *What is Meaning?*, Benjamins, Amsterdam, 1903; Welby, V. (1985). *Significs and Language*, John Benjamins, Amsterdam, 1911; Petrilli, Susan (2009). *Signifying and Understanding. Reading*

and “meaning”. Using this terminology, we could state that the “meaning” of action presupposes “sense” understood as a derivative of “to sense” and not only as “orientation,” “direction”. In order to be performative, verbal action must be “sensed,” “felt,” “perceived,” if perhaps not by whomever accomplishes it, certainly by partners addressed by the speaker in a given communicative context.

In addition to sense as connected to listening, verbal action presupposes significance. Differently from significance, sense is associated with the senses, with feelings, with the sentiments or passions. Instead, significance refers to given values that are fixed and that flourishing in a community. This can be a minimal community as in the case of a couple or it may be a more or less extended and comprehensive community as in the case of a city, a nation, a religious group, a global financial group, an international peace movement, etc.

Both Ferruccio Rossi-Landi<sup>5</sup> and Bakhtin before him<sup>6</sup> reflect on the relation between “explicit meanings” and “implied meanings”. Rossi-Landi distinguishes between “initial meanings” which are explicit and communicated directly and “additional meanings” which are implicit and unsaid, where the former are dependent on the latter. Bakhtin claims that every utterance is an “enthymeme” because something always remains implicit, as in the case of the syllogism where one of two premises is implied.

As emerges less clearly or at least without special reflection in Rossi-Landi and, on the contrary, manifestly and profoundly in Bakhtin, “additional meanings” understood as “implied meanings” are related to values. More exactly, what is implied are values shared by partners in the communication relation. This not only means that something is endowed with meaning, but also that this something is significant. Charles Morris<sup>7</sup> also reflects extensively on the dual acceptance of the term “meaning” understood as signification, as that which something signifies, that is, in a semantic sense, or as significance, as the value of what is signified, that is, in an axiological sense. Welby also uses the term “significance” for implied meaning involving values.

Verbal action stages “explicit meanings” or “initial meanings” on the semantic and pragmatic levels and presupposes “implied meanings” or “additional meanings,” better indicated with the term “significance” to distinguish them from the former.

While the meaning of verbal action, explicit meaning on the semantic and pragmatic levels, is in the hands of the speaking subject, the author, significance (thanks to which alone verbal action becomes performative) is implied and therefore antecedent with respect to verbal action. Sense, the way a word, an utterance is sensed or perceived can also be determined by the subject to an extent. Language has rhetorical or oratorical expedients at its disposal for this. But such is not true of significance which presupposes communicative contexts

---

*the Works of Victoria Welby and the Significs Movement*, Berlin, De Gruyter Mouton. [Book series, Semiotics, Communication and Cognition 2, Editor Paul Cogley, Petrilli, S. (2009). “Genere e fuori genere: il discorso e il femminile in Pier Paolo Pasolini”. *Athanon* XX/13: 147—158, ed. by A. Ponzio.

<sup>6</sup> cf. Voloshinov, Valentin N. ; Bakhtin, Mikhail M. (1926). “La parola nella vita e nella poesia. Introduzione alla poetica sociologica,” in *Id. It. trans.*, 19—60.

<sup>7</sup> Morris, Charles (1964). *Signification and Significance*, *It. trans.*, *Significazione e significatività*, intro. and ed. by S. Petrilli, Bari, Graphis, 2000.

that preexist with respect to the speaking subject and the text it speaks.

Verbal action can also modify or subvert preexisting communicative contexts by questioning and substituting customary significance values. But this always occurs in relation to a communicative context where the values in question are no longer taken for granted or implied. Rather, they become the direct object of thematization, discussion and criticism. So long as a communicative relation lasts, whether minimal as in the relation between a couple, or that involving a community understood in the most extended sense possible, the significance of verbal action is determined by the values implied in a given context. When significance is questioned by the word, the habitual communicative context is in crisis.

Verbal action depends on the communicative situation. Indeed the communicative situation allows for, even calls for the proposal and development of new axiological referents, for the activation of new values and correlated new communicative programs especially when values and social practice are in crisis. For the questioning of implied communicative values to be not only plausible but even conceivable, these values have already suffered a process of deterioration so that communication is no longer automatic, it no longer proceeds smoothly, but it begins to present disturbances, noise, entropy, which may even threaten successful communication.

Barthes speaks of the “rustle of language” (an expression which corresponds to the title of one of his later collections of critical essays) with reference to that system of verbal automatisms which make language comparable to a running motor, such that the noise it produces is similar to a rustling noise which nobody notices. In the light of what we have said so far, we propose to speak of the “rustle of communication” which subsists without anybody noticing it until there is a breakdown in the transmission chain leading from the implied values in a communicative situation to the senses and meanings of verbal action, which make it significant.

If verbal action has an effect this is only because it is an adequate response to the communicative situation that keeps account of the situation of crisis and contradiction. In this case too, the word capable of being performative is a response but at the same time it counts as a new portmanteau word thanks to a situation that it did not produce.

On the other hand, the communicative relations in which portmanteau words are formed, circulate, deteriorate and disappear are never homogeneous or free of internal contradictions. Consequently, as much as the portmanteau word is adequate for a given communicative situation, it resounds because it is also adequate for its contradictions, as though it had a margin which overflows with respect to functionality to that particular communicative situation, an excess which in some way anticipates new communicative relations.

In his essay, “Criteri per lo studio ideologico di un autore,” Rossi-Landi<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup>Rossi-Landi, F. (1985). *Metodica filosofica e scienza dei segni. Nuovi saggi sul linguaggio e l'ideologia*. Milan: Bompiani. p. 167—182; cf. also Rossi-Landi, Ferruccio (1984). “L'autore tra riproduzione sociale e discontinuità: dialogo con Ferruccio Rossi-Landi,” from the Seminar, “Segno, autore e riproduzione sociale,” held at the Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Bari University, April 19th, 1985, Lectures 15, 149—172; and Petrilli S. “Rossi-Landi, l'ideologia dell'autore e la riproduzione sociale,” *Corposcritto 2*.



vidences this possibility of excess with respect to dominant significance, or, in his terminology, with respect to dominant “ideology”. As much as the author’s word is determined by his or her communicative reality, it resounds as an “excess” (from this point of view Balzac’s case is exemplary). Though this word expresses dominant ideology, the impression is that it is making fun of it by portraying it with ironical overtones, thereby anticipating lacerations, fractures and contradictions in social reality which are not yet completely manifest. All the same, however, this excessive, non functional word cannot become a portmanteau word nor, therefore, can its significance be acknowledged until new communicative conditions are created which allow for this.

The question “What does it mean?,” or “What does it signify?,” brings Welby to the question of the moral or ethic dimension of speech life and signification in general, to the practical bearing and ethical value of signs. According to Welby, it is important that speakers develop a critical awareness of the value and “true significance of ambiguity,” that they realize the value of experience through reflection upon the value of signs.

Similarly to Bakhtin, and coherently with the current orientation characterizing the semiotics of interpretation and the sign model it proposes, sign value according to Welby is traceable beyond the limits of intentional communication: sign value is neither founded upon the logic of exchange value nor even of use value alone, but rather upon the logic of otherness and signifying excess. Sign value is founded on sign processes described by Welby with the expression “significance,” and by Bakhtin with the expression “theme”.

Concerning this last point, correspondences can be established between that which Welby calls “sense,” “meaning” and “significance” and that which Bakhtin calls “theme” and “meaning”. Bakhtin’s “meaning” as distinguished from “theme” indicates all those aspects of the utterance that can be broken down into smaller linguistic elements, that are reproducible and self-identical each time the utterance is repeated. “Meaning” thus intended corresponds to “signality,” the “identification interpretant,” “plain meaning”. By contrast, “theme” is essentially indivisible. It refers to that which is unique, to that which is individual and unreproducible, it concerns the import and general significance of an utterance as it is produced at a given historical moment, in a specific context. “Theme” covers those aspects of signification that require “responsive understanding,” a dialogic response, the voice of another, that are endowed with a point of view and valuative orientation. In the words of Bakhtin-Voloshinov:

Theme is a complex, dynamic system of signs that attempts to be adequate to a given instant of the generative process. Theme is reaction by the consciousness in its generative process to the generative process of existence. Meaning is the technical apparatus for the implementation of theme<sup>9</sup>.

The boundary between “theme” and “meaning” is never clear-cut and

---

<sup>9</sup> Voloshinov, Valentin N. ; Bakhtin, Mikhail M. *Marksizm i filosofija. Osnovnye problemy sociologiceskogo metoda v nauke o jazyke*. Leningrad. 2nd. ed. 1930. Eng. trans. by L. Matejka and I. R. Titunik. *Marxism and the Philosophy of Language*. New York and London: Seminar Press, 1973. It. trans *Marxismo e filosofia del linguaggio*, It. ed. by A. Ponzio, Manni, Lecce, 1999. trans.: 100.

definitive, for the two terms interact and cannot subsist independently of each other: the “meaning” of the utterance is conveyed by transforming it into an element of the “theme,” and vice versa, the “theme” is necessarily based upon some kind of fixity of meaning if communicative interaction is to be achieved at all. In Welby, “sense” concerns the way the word is understood according to the rules of conventional use, in relation to the circumstances of communicative interaction, the universe of discourse, and never in isolation (this is dialectics described by Bakhtin between “meaning” and “theme”). Welby’s “meaning” refers to user communicative intention; “significance” designates the import, implication, the overall and ideal value of the utterance.

There is, strictly speaking, no such thing as the Sense of a word, but only the sense in which it is used — the circumstances, state of mind, reference, “universe of discourse” belonging to it. The Meaning of a word is the intent which it is desired to convey — the intention of the user. The Significance is always manifold, and intensifies its sense as well as its meaning, by expressing its importance, its appeal to us, its moment for us, its emotional force, its ideal value, its moral aspect, its universal or at least social range<sup>10</sup>.

Bakhtin’s “meaning” can be related to Welby’s “sense;” his “theme” to her “meaning” and “significance”. Of course, such correspondences can only be approximate given that, among other things, the concepts in question represent different attempts at breaking down a unitary totality which in reality is indivisible. Theoretical distinctions are always made by way of abstraction and serve to focus better upon particular aspects of signs. Let us remember, however, that not only do signs exist as whole entities, but that they act in relation to each other, finding in each other their specificity and significance in the process of dialectic and dialogic interaction that characterize semiosis.

This parallel between Welby and Bakhtin is an attempt at favouring a fuller understanding of their respective thought systems. However, on relating these two theoretical orientations and translating one discourse into the other, the aim is not only to throw light on two separate discourses, but also to evidence their importance for a more comprehensive treatment of problems relevant to language and communication theory today. In this perspective, the cultural and chronotopic divide between the two authors in question is actually an advantage that favours an ideal dialogue in terms of theoretical confrontation.

---

<sup>9</sup>Welby, Victoria (1983). *What is Meaning?*, Benjamins, Amsterdam, 1903. p. 5—6.

# «Гамлет» в бликах идей М. Бахтина, или три реплики странного времени

И. В. ПЕШКОВ

*Смерть — все, что мы видим, когда бодрствуем,  
а все, что мы видим, когда спим, есть сон.*

Гераклит. Перевод М. А. Дынника

Есть темы в нашем литературоведении, которые кажутся настолько очевидными, что почти никто не замечает в них проблемы. Если *У. Шекспир и М. М. Бахтин* в их смысловых пересечениях — тема в нашем литературоведении не то чтобы совсем не открытая<sup>1</sup>, то *Бахтин и «Гамлет»* — проблема непоставленная вовсе. Существует, правда, одно решение этой непоставленной проблемы, я имею в виду трактовку Гамлета как романа-мениппеи Альфредом Барковым (киевским автором, покоровившим статьями на эту тему Интернет и некоторые газеты<sup>2</sup>), решение — смелое, но немного вычурное и прямолинейное одновременно. Смелые решения непоставленных проблем вообще особенность нашего времени. Так, в частности, Андрей Чернов решил проблему художественного образа Горацио в «Гамлете», не поставив ее толком: просто взял и вывернул Горацио наизнанку (бывший друг оказался вдруг врагом; впрочем, так и у Баркова). Но поскольку «изнанка всегда хуже лица», как писал Бахтин под маской П. Н. Медведева<sup>3</sup>, то стоит ли работать с окончательными решениями не поставленных проблем? Если уж побахтински, то надо ставить проблемы творчества/поэтики: проблемы творчества Шекспира и поэтики *Гамлета*.

М. М. Бахтиным введено в оборот такое емкое понятие — память жанра, уже классическое. Гамлет — это без преувеличения воплощенная квинтэссенция данного понятия. И дело не в том, что шекспировский *Гамлет* помнит больше, чем Шекспир, кто бы он ни скрывался под этим псевдонимом: по Бахтину, всякое произведение, даже неудачное, всегда больше его создателя. Жанрово *Гамлет* помнит то, чего сам Шекспир не мог знать в принципе. Как-то на излете советской власти я принимал участие в книжке под названием «Риторика поступка Михаила Бахтина: предсказания прошедшего или воспоминания о будущем»<sup>4</sup> и никак не думал, что этот подзаголовок так концептуально подойдет и к исследованию *Гамлета*. Не к Шекспиру в целом, а именно к его вершинному произведению «Трагедии Гамлета»,

<sup>1</sup> См., например, статьи И. О. Шайтанова о Шекспире, регулярно публикующиеся в журнале «Вопросы литературы».

<sup>2</sup> См., например, цикл его статей в «Новых Известиях», 26—27 ноября 2002.

<sup>3</sup> См.: П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. (Серия «Бахтин под маской».) М., 2003. С. 117.

<sup>4</sup> В. Л. Махлин, А. Е. Махов, И. В. Пешков. Риторика поступка М. Бахтина. М., 1991.

который не только возрождает самую что ни на есть классическую аттическую трагедию<sup>5</sup> (Ренессанс!), но и производит<sup>6</sup> новую драму XX века, и Метерлинка, и Чехова<sup>7</sup>, и Ибсена, вплоть до театра абсурда (Беккет и Ионеско). Но речь ведь не только о драматургии. Если мы говорим о Бахтине и о XX веке, то никуда не денешься от такого понятия, как «роман». Роман в его жанрово-историческом целом, а не какая-нибудь (пусть важная, но осколочная) часть этого явления как мениппея, с помощью которой, позаимствовав ее описание у Бахтина (!), решал самые разные задачи А. Барков: у него куда ни кинь, всюду мениппея — и многие пьесы Шекспира, и «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, и «Белая гвардия» М. М. Булгакова<sup>8</sup>.

Но и это не все. Вспомним одно из ключевых открытий Бахтина — полифонический роман Достоевского, роман, в котором голоса героев равноправны с голосом автора. Бахтинская модель романного слова работает в *Гамлете*, где на каком-то срезе произведения — его-то и можно назвать романным — есть демиург (сам Гамлет), который провоцирует-порождает речи других героев, входя с ними в интимные диалогические отношения, зеркально адаптируясь к ним, и тем самым адаптируя их к своему произведению. Этот полифонический роман Гамлет создает с помощью действий, которые можно охарактеризовать другим бахтинским понятием — карнавальность. Он сознательно впадает в шутовское настроение (*antic disposition*) в конце первого акта и выходит из него только в начале пятого, когда кончается его личный роман (с Офелией) — омонимия (или полисемия), неизбежная для развития этого жанра. Карнавал кончается, и все последующие события читаются уже как эпилог, начало и стиль которого задает сам Гамлет в начале второй сцены пятого акта (рассказ о приключениях на море — собственно греческий роман).

Я назвал только основные жанровые составляющие/направляющие Гамлета, а ведь есть еще античная эпическая поэма (читанная Гамлетом [2. 2. 465—477<sup>9</sup>] и первым актером — о мести Пирра Приаму [2. 2. 481—510]), есть аттическая комедия и всегда современное цирковое представление (яркий пример — два клоуна в сцене 5-го акта на кладбище), есть еще лирическая струя в малых поэтических жанрах (стих Гамлета в письме Офелии, песни самой Офелии, уже сумасшедшей [4. 5. 23—39, 47—65, 170—173, 195—204], загадочная баллада на библейский сюжет о дочери Иеффая [2. 2. 416—417]). Многие современные исследователи видят в Гамлете прообраз детективного жанра едва ли совсем уж беспочвенно<sup>10</sup>. Кроме этого, еще име-

<sup>5</sup> См. об этом гл. 4.

<sup>6</sup> Термин «произрождение» введен в отечественную риторику еще Константином Зеленецким. См. К. П. Зеленецкий. Первый момент слова // Введение в общую филологию. Одесса, 1853.

<sup>7</sup> См., например: *Stroud T. Hamlet and Sea Gull // Shakespeare Quarterly* 9, (Summer 1958). P. 367—372; *Winner M. G. Chekhov's Sea Gull and Shakespeare's Hamlet: A study of a Dramatic Device // The American Slavic and East European Review* February, 1956. P. 103—111.

<sup>8</sup> А. Н. Барков, П. Б. Маслак. У. Шекспир и М. А. Булгаков: не востребованная гениальность. Киев, 2003.

<sup>9</sup> Все ссылки и цитаты, если не оговорено иное, приводятся по изданию: ГПП 2003. Все выделения (популярным, разрядным, курсивом) везде мои.

<sup>10</sup> См., например: Е. Черняева. Уильям Шекспир: загадка «фабульной загадки» «Гамлета» // «Московский вестник» (Журнал московских писателей), № 2; 1995. С. 229—247.

ют место метажанровые образования типа герой—хор, антигерой—псевдохор, пронизывающие собой (как стержнем) всю историю мировой литературы<sup>11</sup>. Как не вспомнить о бахтинской категории хоровой поддержки, сформулированной им<sup>12</sup> (что особенно забавно в свете концепции Горацио — хор<sup>13</sup>) под масками друзей. *Гамлет* — это запечатленная память жанров всей европейской литературы, жанровая матрица, исторически разомкнутая и вперед и назад. Но эта тематическая сфера требует специальной и отдельной проблемной проработки.

Итак, в ходе составления перечня очевидных гамлетовских отбликов понятия *память жанра* сами собой возникли и другие бахтинские прозрения: карнавальность, автор и герой, хоровая поддержка. За ними тянется и его ключевое философское понятие — другой<sup>14</sup>. Упомянутый Горацио (хор *ratio* Гамлета) есть абсолютный другой для героя, образец и воплощение другого в этой, посясторонней половине мира, другой, вместе с самим Гамлетом противопоставленный иному, пришедшему (и принесшему весть) с той, потусторонней половины мира. Такой треугольник (герой — другой — иной) соответствует бахтинскому понятию *третий в диалоге*<sup>15</sup>. А может соответствовать гипотетическому бахтинскому треугольнику автор — герой (другой) — зритель-читатель (другие).

Кажется, достаточно проблем, выдвинутых, говоря языком «Риторики» Аристотеля, средствами энтимем<sup>16</sup>. Множить их дальше значит вызывать у читателя все более острую потребность в примерах, приводить которые сразу же, что по линии Бахтина, что по линии *Гамлета*, нецелесообразно: в примерах потонут сами проблемы, не успев как следует обозначиться. Вообще с примерами из топ-трагедии Шекспира, от которых, конечно, далее никуда не уйти, есть одна сложность, а именно та, что не давала отечественным шекспироведам сколько-нибудь глубоко осмыслить *Гамлета* — неумение читать это произведение в оригинале<sup>17</sup>. Такое неумение в данном случае фатально: делать сколько-нибудь серьезные выводы о содержании *Гамлета*, пользуясь тем или иным переводом на русский язык, слишком рискованно. Исходя из особенностей такого оригинала делать выводы только по

<sup>11</sup> См. §6.

<sup>12</sup> В. Н. Волошинов. Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин (под маской). Фрейдиизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 80.

<sup>13</sup> См., например: Igor Peshkov; Galina Shelogurova. Horatio in the structure of Hamlet (On the role of chorus in drama) // *Playing Games with Shakespeare*, ed. by Olga Kubicska and Ewa Nawrocka. Gdańsk, 2004. P. 11—25.

<sup>14</sup> См. прежде всего: М. М. Бахтин. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7—180. Мою трактовку этого понятия так же, как и его первое философское введение автором, можно найти в книге: И. В. Пеишков. М. М. Бахтин: от философии поступка к риторике поступка. М., 1996.

<sup>15</sup> См. например: М. М. Бахтин. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. С. 305—306.

<sup>16</sup> Аристотель. Риторика. Кн. 1, гл. 3. См. в новом переводе Риторика Аристотеля на русский язык: Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2000. С. 7.

<sup>17</sup> Это утверждение не относится буквально к единицам российских гамлетоведов, к этим компетентным единицам я среди филологов могу с уверенностью отнести только трех: М. М. Морозова, А. Н. Горбунова и И. И. Чекалова. Конечно, под неумением читать в оригинале я совсем не имею в виду неумение читать по-английски.

переводу на любой язык априорно неправильно с точки зрения их надежности, но русские Гамлеты, это я могу утверждать с особой ответственностью<sup>18</sup>, вводят нас в дополнительный риск, связанный с устоявшейся традицией перевода. Например, если в испанских *Гамлетах* мы имеем в основном разные переводы тех мест, которые допускают разное прочтение в оригинале, то наша традиция, как правило, одинаково передает смысл этих мест, вариации касаются в основном стиля русского текста. Так, лидирующие в рейтинге современных отечественных изданий *Гамлета* переводы М. Лозинского и Б. Пастернака различаются в первую очередь как раз стилем стиха (отчасти и прозы), а вовсе не пресловутой точностью переводов: у Пастернака свой яркий поэтический стиль, у Лозинского — свой, неяркий, но находящийся на уровне стиховых достижений своего времени, однако вариантов смысла самого текста Шекспира и тот и другой добавляют мало, в целом не выходя из русла уже утвержденных традиций значений<sup>19</sup>. Проще говоря, русские переводчики почти не работают с изначальным текстом оригинала, он всегда в той или иной мере закрыт от них предыдущей переводческой и издательской традицией.

С издательской традицией связано и то обстоятельство, что проблема ретушированности исходного текста *Гамлета* касается не только российских исследователей, но в определенной степени и носителей языка Великого барда<sup>20</sup>. Подлинный Шекспир обычно заслонен от них традиционными, классическими изданиями, предлагающими контаминацию из разных изводов, опубликованных в шекспировское время. Хотя что называть подлинностью? Жизнь в ином, неисходном малом времени тоже есть какая-то часть жизни в большом времени (еще одно бахтинское понятие<sup>21</sup>), а всякое малое время *volens nolens* заражает произведение своими собственными представлениями и условностями. Больше трех столетий человечество считало подлинной именно эту контаминацию трагедии Шекспира, ее ставило, переводило на разные языки, трактовало. Первые актеры, антрепренеры, режиссеры театральные и кинематографические, эстетики, философы, филологи широкого профиля и затем специализированные: литературоведы, историки и теоретики театра, психологи, политологи, культурологи — все, кто считал своим долгом в том или ином случае коснуться *Гамлета*, касались и касаются именно этого монолитно контаминированного гуманитарного колосса, единого и неделимого, и он живет, живет и в таком, заведомо неадекватном авторскому замыслу виде.

В связи с этим возникает желание еще один бахтинский вопрос, приглашает ли автор к своему пиршественному столу литературоведа, поставить в связи с автором Гамлета. И ответить на этот вопрос придется совсем не отрицатель-

---

<sup>18</sup> См. ГПП 2003. С. V—XIX.

<sup>19</sup> Причем традиционное представление, что Лозинский якобы переводил точнее Пастернака, отнюдь не соответствует действительности. Напротив, случаев, где переводчику удастся сквозь ошибки традиции пробиться ближе к смыслу подлинника, у Пастернака больше. См. §10.

<sup>20</sup> Возможно даже, что неанглийские реципиенты Гамлета находятся в лучшем положении: в разных переводах они теоретически могут слышать разные слои смысла трагедии, в то время как носителю языка нужно иметь тренированное ухо, чтобы различать амбивалентность смысла.

<sup>21</sup> М. М. Бахтин. К методологии литературоведения // Контекст-1974, М., 1975. С. 211.

но, как сделал Бахтин (хотя тексты Бахтина по-своему не менее многослойны, чем тексты Шекспира, но по крайней мере прямым словом сказано: не приглашает<sup>22</sup>): чем больше я погружался в оригинальный текст *Гамлета*, чем больше параллельно входил в шекспироведение, тем серьезнее мне начинало казаться, что Шекспир не то чтобы даже просто приглашает литературоведа, он жаждет его, вообще пишет для него в неменьшей степени, чем для зрителей, читателей, современных хоть ему, хоть нам. Сам нелинейный способ подачи текста: принципиальное отсутствие главного варианта, наличие трех основных, существенно различающихся между собой изводов и недоказуемость абсолютных привилегий любого из них — все это, конечно, может быть объяснено какими-то гипотетическими историко-культурными или историко-бытовыми обстоятельствами, но любое объяснение будет неполным и необязательным. Невозможно отделаться от мысли, что Шекспир мог бы при желании зафиксировать единство текста, оформить в целостность литературное произведение. Но не зафиксировал: *Гамлет* трюится, как минимум, в своей подлинной истории первой четверти семнадцатого века. Тексты оригинала прямо-таки вопиют, зывая к литературоведу, к филологу-текстологу прежде всего.

Однако этот авторский стол Шекспира, хотя в конечном счете и пиршественный, настоящий симпозиум, но в первом-то счете — рабочий, и доработаться до пира, раслаивая шекспировский многослойный пирог, не так-то просто. А филолог-то часто приходит не столько в качестве текстолога-литературоведа, сколько в качестве редактора-издателя (который обычно живет в очень малом времени и вынужден заботиться о своем обеденном столе — ему не до пира духа), говоря обобщенно обо всей издательской традиции, которая и выстраивает из *Гамлета* монологическое единство, цельность, спаянную со второй половины семнадцатого века, допускающую лишь частичные, точечные перепайки и по-настоящему нарушаемую достаточно робкими попытками отдельных текстологов-шекспироведов века двадцатого<sup>23</sup>. Первое кварто вообще практически всеми с порога отбрасывается, называется плохим (*bad quarto*), хотя совсем игнорировать его не получается<sup>24</sup>, кое-что в текст берется и оттуда. А из Второго Кварто и Первого Фолио лепится массивное произведение, хотя бы просто по объему более массивное, чем любое из исходных: основной способ склейки — наложение двух текстов один на другой с введением в общий текст несовпадающих отрывков<sup>25</sup>. Проблема осознается только там, где накладываются

---

<sup>22</sup> «Автор, создавая свое произведение, не предназначает его для литературоведа и не предполагает специфического литературоведческого понимания, не стремится создать коллектива литературоведов. Он не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов» (*М. М. Бахтин. К методологии литературоведения*. С. 203).

<sup>23</sup> Только в самое последнее время среди англоязычных специалистов раздаются голоса, что оба извода нужно читать независимо друг от друга. См., например, *P. Werstine. The textual mystery of Hamlet // Shakespeare Quarterly* 39 (1988). С. 1—26. Исследуя тексты Второго кварто и Первого Фолио, автор показывает, что принятая практически во всех современных изданиях комбинация из них делает шекспировского «Гамлета» более загадочной, более темной пьесой, чем в каждом из изводов в отдельности.

<sup>24</sup> В частности, планируется издание, отдельно включающее текст Первого Кварто в: *The Arden Shakespeare, 3rd Series. Правда, пока мне известен только том со Вторым Кварто: Hamlet, ed. by Ann Thompson and Neil Taylor. London, 2006.*

<sup>25</sup> Текст Первого Фолио (1623) содержит примерно 85 строк, которых нет во Втором Кварто (1604—1605), которое, в свою очередь, содержит примерно 200 строк, отсутствующих в Первом Фолио. Заведо-

друг на друга отдельные слова, что ведет к необходимости выбора; вокруг этого, собственно говоря, и идут основные текстологические бои местного значения. Обычно тот или иной вариант трагедии выбирается все-таки главным и то, чего не хватает, берется из оставшегося. Именно этот кентавр ВтороеКвартоПервое-Фолио со смазанными акцентами, не соответствующий ни одному из вариантов авторской воли (сколь бы неустойчивой эта воля нам ни казалась), утяжеленный для восприятия зрителей и читателей, достался просвещенной Европе, а затем и всему просвещенному миру, если сориентироваться на перевод Б. Л. Пастернака, вернее, этой посюсторонней его половине, если мыслить в терминах самого шекспировского текста<sup>26</sup>.

Таким образом, гамлетовский Шекспир дошел до нас<sup>27</sup> через два заслона: первый заслон — умеренность и аккуратность английских редакторов, фактически с помощью ножниц и клея смонтировавших нам единый и неделимый текст «Гамлета», а второй заслон — неумеренность и неаккуратность переводов девятнадцатого века, переводов, к концу века уже потерявших самостоятельное значение, но зато создавших смысловое поле традиции, из бледной тени которой, говоря словами самой этой традиции<sup>28</sup>, как ни бились великие переводчики двадцатого века (и Лозинский, и Радлова, и Пастернак), но выйти так и не смогли, несмотря на все их поэтическое мастерство.

Но перейдем к примерам.

## КТО ТАМ?

Как известно, в «Гамлете» прямая речь персонажей начинается со слов не-

---

мая приближенность связана с тем, что в исходных изданиях границы строки не всегда можно твердо определить. Привожу данные по: *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* by William Shakespeare / *The New Folger Library Shakespeare* / editors: Barbara A. Mowat and Paul Werstine. Washington. 1992, p. II.VIII. Я не проверял приведенные выше цифры, но каждый может сделать это по уже указанному выше изданию: ГПП 2003.

<sup>26</sup>Прояснение аллюзии см. в постраничных комментариях: ГПП 2003. С. 6.

<sup>27</sup>Россия, находящаяся, как известно, где-то посередине между Европой и миром, познакомилась с трагическим «Гамлетом» также в середине его виртуального исторического пути, в начале XIX века (первый перевод в 1828 году опубликовал М. П. Вронченко): переработку гамлетовского сюжета А. П. Сумароковым в XVIII веке вряд ли можно всерьез назвать каким-то знакомством с Шекспиром. Конечно, в то время никто и не думал об аутентичности оригинала, хорошо если историкам литературы когда-нибудь удастся установить, с какого издания перевел какой из переводчиков. Перевод Н. А. Полевого (1837) был свеж и романтичен, но неимоверно далек от Шекспира как по форме, так и по содержанию, но уже перевод А. И. Кронеберга (1844) стал классическим, до сих пор переиздается, и действительно он не хуже всех остальных, сделанных после него, а многих — несомненно лучше. Беда вообще — не в качестве переводов XIX века, качество неплохое, беда — в оценке, явно завышенной оценке этого качества. Это и понятно: чтобы оценить качество перевода по-настоящему, то есть оценить, насколько точно передается авторский смысл, фактически нужно хотя бы в первом приближении проделать исходную переводческую работу, особенно в случае с переводом Шекспира, у которого зачастую смысл не только не лежит на поверхности, но еще и основной смысл нередко вуалируется поверхностным, вспомогательным. Вот и оценивали переводческую традицию сами переводчики «Гамлета», которых было в России уже в XIX веке больше дюжины, а они из вежливости или из пиетета к предшественникам, а возможно из-за того, что сами заимствовали основные смыслы, давали обычно оценки высокие. Все остальные могли оценивать только стилистические качества текстов, а это уже дело второе.

<sup>28</sup>О «бледной тени» см. ГПП 2003. С. VI—X.



когого Бернардо, обращенных к некоему Франциско: Who's there?<sup>29</sup> — два простейших термина, соединенных бытийной глагольной связкой в вопросительную интонацию. Любой непредвзятый школьник, только начавший заниматься английским языком, переведет этот вопрос на русский язык словами «Кто там?» — обычная бытовая реплика человека, находящегося в своей квартире или комнате в ответ на стук в дверь, одна из таких банальных реплик, которую мог бы небанально проанализировать в своих статьях М. М. Бахтин, устами В. Н. Волошинова<sup>30</sup>, реконструируя подтекст возможных межличностных отношений. Но почему-то все классические переводчики: и Андрей Кронеберг, и великий князь Константин Романов (далее, как обычно и принято, К. Р.), и Михаил Лозинский, и Анна Радлова, и Борис Пастернак<sup>31</sup> — поставили дружно «Кто здесь?», что повторила Надежда Коршунова, а остальные современные переводчики ушли еще дальше от подлинного текста. Да и я в первом варианте перевода пошел на оппортунистическое «Кто тут?» (1. 1. 1), что в принципе на йоту ближе к оригиналу, но, к моему несчастью, гораздо ближе к бытовому «Кто здесь?» Всех нас смутило несоответствие ситуации, заданной традиционными (нешекспировскими) ремарками. У Пастернака: «Эльсинор. Площадка перед замком. Полночь. Франциско на своем посту. Часы бьют двенадцать. К нему подходит Бернардо». Человек пришел и спрашивает у того, кто уже здесь: «Кто там?» Сразу же начинаешь сомневаться в своем знании английских указательных наречий. Может это there в значении here? Во всяком случае, по-русски так не говорят. Пришел сюда — спрашивай: «Кто здесь?». Конечно, тут хочется пощеголять знанием настоящего, а не домысленного позднейшими редакторами оригинала и заметить, что в ремарках подлинника ничего из написанного Пастернаком нет, а есть только: «Входят Бернардо и Франциско, два часовых», но этот щегольской выпад легко может быть отбит любым историком-театроведом, который сообщит нам, что в театре Шекспира отсутствовал занавес и актеры должны же были откуда-то выйти. И хотя в принципе можно было написать: «Появляется Франциско, потом Бернардо», так почему-то не написано<sup>32</sup>, однако противоречие все равно сохраня-

---

<sup>29</sup> Первое Кварто (1603) дает: Stand: who is that? «Стой, кто идет?» — бытовой вариант вопроса в конфликтной ситуации. Понятно, что ключевой вопрос первых слов трагедии Шекспир нашел уже после оценки всей трагедии, со второй редакции (Второе Кварто) и далее — в остальных.

<sup>30</sup>См.: В. Н. Волошинов. Стилистика художественной речи. Конструкция высказывания // Бахтин (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. С. 544—545. Этическое и текстологическое решение проблемы авторства девтероканонических текстов Бахтина см. соответственно в статьях: И. В. Пешков. Новый органон // М. М. Бахтин. Тетралогия. М., 1998. С. 542—579; И. В. Пешков. «Делу» — венец, или еще раз об авторстве М. Бахтина в «спорных» текстах // Бахтин (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 603—635.

<sup>31</sup> За весь XX век только М. Морозов решился на дословное: «Кто там?», но он-то заведомо делал прозаический подстрочник.

<sup>32</sup> А написано: «Enter Bernardo and Francisco[,] two sentinels». Т. е. «Входят [вернее даже: появляются; enter — здесь условно театральная ремарка скорее для актеров, чем свидетельство того, что оба персонажа именно «входят»] Бернардо и Франциско, два часовых [или: два стражника]». У Лозинского мы читаем: «Эльсинор. Площадка перед замком. Франциско на страже. Входит Бернардо», но все это не от Шекспира, а, повторим, от двух традиций: издательской и переводческой.

ется, редакторы в целом правильно реставрировали из дальнейшего текста экспозицию и мизансцену — Франциско охраняет некий условный рубеж, он на посту, а Бернардо извне к этому рубежу подходит... И говорит: «Кто там?»? Да, именно так у Шекспира. В английском языке вообще, в языке эпохи Шекспира в частности, *здесь* и *там* прекрасно различаются, более четко, чем, например, в испанском, где принято тройственное деление пространства (*aquí, ahí, allí*), да и чем в русском, где есть же и использованное мной в первом варианте перевода «тут». В чем же дело? Шекспир перепутал реплики?<sup>33</sup> Да нет, все правильно, и у Пастернака Франциско парирует: «Нет, сам ты кто, сначала отвечай?» — абсолютно не то, что в оригинале (*Na, answer me. (:)* stand, and unfold yourself, 1. 1. 2), но конфликт Пастернак почувствовал, только перенес акцент на **кто**, таким образом сняв исходную оппозицию там/здесь, понятую во всех поэтических переводах как некое темное место, с которого нужно переклЮчить внимание. В ответной реплике почти дословен Лозинский, но мы помним, что это — за счет недословного стартового «здесь»: «Нет, сам ответь мне, стой и объявись». А началось все еще с Вронченко: «А ты кто? отвечай мне — стой!» НП: «Стой! Отвечай мне: кто идет?» АК: «Сам отвечай мне — кто идет?», КР: «Нет, мне ответь, стой и скажи, кто ты?», Радлова: «Сам отвечай, стой и открой, кто ты».

И следующая реплика Бернардо (все переводчики: «Да здравствует король», Лозинский: «Король да здравствует») опять у Шекспира как будто невпопад, да настолько невпопад, что некоторые шекспироведы считают, что это пароль. Однако если это пароль, то очень странный, слишком легкий — так кто угодно границу перейдет. Кроме того, отзыва-то в тексте нет, да и подошедший вскоре коллега-часовой Марцелл почему-то этого пароля не знает. В общем, в самое время заняться «Литературной учебкой», не всей конечно, а бахтинской «Стилистикой художественной речи», статьей «Конструкция высказывания», главкой «Социальная установка высказывания»: «... установка на “другого”, на слушателя неизбежно предполагает учет того социально-иерархического взаимоотношения, которое существует между собеседниками»<sup>34</sup>.

Может быть, иерархические взаимоотношения прольют некоторый свет на смысл стартового диалога *Гамлета*? Эти отношения между Бернардо и Франциско таковы, что все позднейшие редакторы-издатели находят возможным в прилагаемом ими списке действующих лиц первого назвать офицером, а второго — солдатом. Строго говоря, прямо это из текста не следует: *honest soldier*, применительно к Франциско, можно перевести как «честный воин» (Вронченко, Лозинский), Кронеберг дает «мой brave друг», Радло-

---

<sup>33</sup> Насколько мне известно, единственным исследователем в отечественном шекспироведении, обратившим внимание на эту перестановку реплик, был А. Н. Горбунов: «Who's there? — Бернардо пришел сменить Франциско, и то, что он первым задает этот вопрос, указывает на его волнение. Из ответной реплики Франциско видно, что этот вопрос должен был задать он» (*Шекспир V. Гамлет. Избранные переводы: сб. / Сост., пред. и комм. А. Н. Горбунова. М., 1985. С. 586*). Изнаночность стартовой реплики замечена также, например, в комментарии к одному из переводов на испанский язык (William Shakespeare. *Hamlet / Estudio y notas por Agustín Muñoz-Alonso. Madrid. 2001. P. 15*).

<sup>34</sup> *Бахтин* (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 542.

ва — «честный друг», а Пастернак просто называет его «старина». Но есть одна деталь, по которой, собственно, и восстанавливаются иерархические отношения между двумя первыми явившимися на сцену персонажами *Гамлета*, — способ словесного обращения. Наши переводчики эту деталь или совсем пропускают (все на «ты» в темном Средневековье или гуманистическом Возрождении?), или, как Лозинский, проводят непоследовательно<sup>35</sup>. У Шекспира Франциско обращается к Бернардо на «вы», а тот к Франциско — на «ты» в ответ. Иерархия очевидна и, скорее всего, тут и в самом деле перед нами офицер и солдат.

Теперь и посмотрим с иерархической точки зрения на первые реплики сцены. Офицер Бернардо идет сменить на посту солдата Франциско в положенное время (00. 00 по датскому королевскому времени). Приближаясь к посту Бернардо, желая предупредить о своем появлении и/или не дождавшись вопроса Франциско «Кто там?» (а именно такой вопрос звучит из уст Франциско минутой позже по отношению к приближающимся Горацио и Марцеллу), сам задает часовому этот сакраментальный вопрос. Темно. С одной стороны, не хочется случайно наколоться на холодное оружие своего же товарища, что-то сказать нужно, но что здесь скажешь: It's me что ли? Так или иначе, офицер произносит чужую реплику, демонстративно работает чужим словом<sup>36</sup> и тем остраивает (привлекает к нему специальное внимание зрителя-читателя) обыденно-уставной вопрос солдата<sup>37</sup>. Солдат, конечно, сразу же узнает начальника, иначе почему бы ему обращаться к нему на «вы», да и вообще Франциско прекрасно знает, кто придет. Он не услышал вовремя его приближения и замешкался с вопросом, но пытается сохранить лицо: «*Naу, answer me. (:)* stand, and unfold yourself», где первая фраза заменяет не сказанное вовремя «Кто там?», а вторая уточняет ритуал встречи на границе. Заговоры, чтобы я тебя увидел, просил Сократ. Шекспир реализует эту метафору — в темноте смотреть приходится ушами, а ответная фраза Бернардо («*Long live the*

---

<sup>35</sup> На это обращал внимание еще М. М. Морозов: «В современном английском языке, как известно, местоимение второго лица употребляется лишь во множественном числе. Но в эпоху Шекспира еще употреблялось — хотя «вы» уже начало выживать его — местоимение второго лица единственного числа. Последнее не только имело широкое хождение в народных массах, но часто мелькало и в беседе людей разных классов и положений. Оно то и дело прорывалось в беседе приятелей, принадлежавших к аристократии или к городской буржуазии, или, скажем, в беседе служивших вместе военных (как мы уже упоминали, Бернардо один раз обращается к Франциско на «ты»). Переход на «ты» часто выражал какое-либо чувство: гнев, возмущение, ласку, мольбу и т. д. Это заставило нас сохранить в нашем переводе число местоимения, буквально следуя подлиннику. Отсюда иногда неизбежно получается некоторая искусственность, поскольку слюшь и рядом и на языке XVI века английское местоимение «вы» скорее соответствовало русскому «ты»» (М. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 445). Именно поэтому формально единственное употребление «ты» по отношению к Франциско более значимо, чем несколько неопределенных you(r). Бернардо на первое же подчёркнуто вежливое «вы» отвечает панибратским «ты» (здесь совсем нельзя предположить, чтобы это «ты» выражало «гнев, возмущение, ласку, мольбу»), а затем переходит на холодное официальное «you(r)» — по всей этой системе форм есть основания считать его старшим по званию (хотя не исключено, что Франциско, например, не рядовой солдат, а унтерофицер).

<sup>36</sup> Еще одна бахтинская метка. См., например, *В. Н. Волошинов*. Марксизм и философия языка // Бахтин (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 445—468.

<sup>37</sup> И, отметим попутно, опять льет воду на мельницу бахтинской теории.

king!») — подчеркнутый знак лояльности к власти, вряд ли по-бытовому необходимый, поскольку начальник и подчиненный встречаются, я бы сказал, *sub specie aeternitatis*: в бахтинском хронотопе вечности, в полуночном временном разломе последних вопросов, причем главный последний вопрос уже задан первым (Кто там?) и что теперь еще сказать?

В целом почти бытовых, реалистических, мхатовских мотивировок для оправдания «Кто там?» можно найти немало. Например, из ближайшего контекста мы узнаем (а Пастернак сообщает нам и в ремарке), что на сцене холодная мрачная полночь («'Tis now struck twelve» 1. 1. 7). Два вооруженных человека, один из них на некоем рубеже, второй к этому рубежу приближается. Какой бы условной ни была здесь граница, но это — граница, пост, на котором стоит часовой, готовый оружием встретить любого пришельца, если он чужой. Для приходящего извне эта ситуация особенно опасна. Если он вовремя не подаст знака, что он свой, то легко может быть убит, и вина падет на него самого. Конечно, первым должен возникнуть вопрос часового, по-русски обычно формульно звучащий «Стой, кто идет?». Шекспир отказывается от, вероятно, общеевропейской (средневековой) романской формулы *Qui vive?* (фр., буквально: Кто жив?) и предлагает на маркированное место свою суперформулу «Кто там?», по внутренней форме превращая вопрос в свою противоположность: не кто здесь живой, а кто там, после жизни... Поэтому переводить как «Стой, кто идет?» совершенно невозможно, хотя именно воспроизведение караульной формулы и дают многие испанские и французский варианты (которые мы сейчас рассмотрим), но в тех языках сама формула — иная. Итак, вопрос кто там вменен часовому автором как формула. Но часовой-то его не задает, вопрос исходит из уст того, к кому по уставу он как раз должен был быть обращен!

Трудности адекватного перевода стартовых реплик, связанные с (не)пониманием их глубинного смысла и значения для целого трагедии, затрагивают не только русского Гамлета. Вот, например, несколько попыток перевода на испанский язык первой реплики (*Who's there?*): *Quién va?* (Manuel Ángel Conejero и Jenaro Talens); *Quién vive?* (Agustín Muñoz-Alonso); оба варианта имеют значение формулы «Стой! Кто идет?», (второй — со внутренней формой «Кто живой?») и гораздо более осмысленны в передаче факта перехвата входящим чужой фразы, чем все русские варианты.

Приведу еще три польских, два итальянских, еще один испанский и один французский перевод. *Kto tu?* (Jzyef Parszkowski «Кто здесь [тут]?»), *Kto to?* (Maciej Słomczyński «Кто это?»), *Kto idzie?* (Stanisław Barańczak «Кто идет?») все польские варианты примерно так же далеко от Шекспира, как русские. Но итальянский «*Chi va là?*» (Gabriele Baldini) и французский «*Qui va là?*» (François Maguin) — буквально: «Кто идет там?» — уступают, пожалуй, только испанскому *Quién está ahí?* (L. Fernandes Moratín) и итальянскому *Chi è là?* (Agostino Lombardo) вариантам («Кто там?»), максимально передающим тот большой смысл, который заложен в оригинале.

Как культура, по Бахтину, живет на границах<sup>38</sup>, так и действие *Гамлета* на-

---

<sup>38</sup> «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду...» (М. М. Бахтин. Проблема содержания, материала, и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 25). Гамлет — театрально-

чинается в прямом смысле слова на границе, и вопрос вырастает сразу с двух ее сторон: человек с той стороны границы произносит текст человека с этой стороны границы, и таким образом в восприятие трагедии с первого же слова вносится смысловая амбивалентность, автор как бы предупреждает нас: будьте внимательны, слова далее значат не просто то, что они значат на первый взгляд, смысл везде требует напряженного его раскрытия, легкость предлежащего текста кажущаяся. Текст становится кристально легким в своем внешнем узоре уже после того, как мы осознаем все тяжелейшие его глубины.

Соответственно, всех бытовых мотивировок гораздо важнее второй план. Важнее метатекст первых двух реплик. (Даже трех. Здравие короля — тоже вопрос в пьесе дискуссионный.) **Кто там?** — ключевой вопрос трагедии, и перевести его с точностью до наоборот значит не понять смысла пьесы. Вопрос **кто там** гораздо глубже, первичнее вопроса быть или не быть, от решения первого зависит и ответ на второй вопрос: идти туда не знаю куда мало кому интересно.

Призрак есть частное решение, специальное проявление стартового вопроса. Понять, кто такой Призрак, для Гамлета и значит понять, кто там. Мышеловка устраивается одновременно и для короля, и для Призрака. Но сначала Горацио спрашивает Призрака «Кто ты?» (What art thou<sup>39</sup> 1. 1. 53), что в данном случае лишь парадигмально-грамматическая вариация вопроса «Кто там?», который два стражника и Горацио все первое явление так или иначе пытаются ставить.

Мы здесь не будем специально рассматривать вопрос о влиянии античной драмы<sup>40</sup> на Гамлета, позволим себе только остановить внимание на некоем подобии фронтовой композиции<sup>41</sup> (она обычно — пятичастная) по крайней мере в отношении первого акта как отдельного целого (кстати, его длина вполне сопоставима с размером древнегреческой трагедии<sup>42</sup>). Композиционная симметрия возникает между 1—2 и 4—5 сценами через ось третьей сцены, где возникает линия отношений Гамлета и Офелии (прямая, тянущаяся если не в бесконечность романтизма<sup>43</sup>, то уж, во всяком случае, до первой сцены пятого акта): первая сцена первого акта начинается тремя

---

метафорическая реализация этой мысли Бахтина. В трагедии «Гамлет», как и в ее заглавном герое, границы проходят повсюду.

<sup>39</sup> Фраза, которую Н. Коршунова переводит «Какой такой закон в тебе?» — вариант, при всей безграмотности такого перевода (архаический глагол-связка art трактуется как знаменательное слово и при этом распадается весь синтаксис предложения) открывающий некий дополнительный глубинный смысл текста.

<sup>40</sup> См., например: *Louise Scheiner. Latinized Greek Drama in Shakespeare's Writing of Hamlet // Shakespeare Quarterly* 41 (1990) 29—48. См. также гл. 4 данного издания.

<sup>41</sup> См. *В. Н. Ярхо. Трагический театр Софокла // В. Н. Ярхо. Древнегреческая литература. Трагедия. М., 2000. С. 114—117.*

<sup>42</sup> 871-я строка в 1 акте Гамлета, а, например, в пьесах Эсхила: 1076 — в Хоэфорах, 1047 — в Эвменидах.

<sup>43</sup> А по типу именно такие мучительно нереализованные отношения любви предпочитали романтики, которые, что общеизвестно, но обычно с этим любовным аспектом не связывается, и открыли миру Шекспира как гения. См. *А. Е. Махов. Любовная риторика романтиков. М., 1990.*

ключевыми (третья — вспомогательно-ключевая) репликами-строчками, а пятая сцена кончается тремя ключевыми (1. 5. 195—197: третья из них также вспомогательно-ключевая) — про время в кризисе, мы еще поговорим об этом подробнее. Всю первую сцену хор Гамлета (а есть основания рассматривать всех действующих лиц первой сцены — здесь и далее в других сценах — в качестве классического античного хора протагониста<sup>44</sup>), я бы сказал, неконцептуально прорабатывает вопрос **кто там?**, подходя со стороны исторической (история Рима и ближайшая история короля Гамлета) и мифологической (смешение античной и христианской мифологии).

Во второй сцене принц Гамлет, еще не имея в своем распоряжении этой хоровой базы данных, сначала поведением в диалоге показывает, а потом и эксплицирует в первом солилоквиуме, что там что-то не так. Собственно из первого солилоквиума это гневное вопрошание **кто там?** явственно прорывается. Гамлет ничего не знает о Призраке, но уже обьят вселенской скорбью, возможно, лишь поводом к которой служит недавняя смерть отца. С первых же строк солилоквиума весь мир оценивается как бесплодный сад, как нерентабельное предприятие, дальнейшая эксплуатация которого бессмысленна (1. 2. 129—137):

О если б этой слишком грязной плоти  
Исчезнуть: тая, превратиться в каплю!  
О если бы Предвечного закон  
Не запрещал кровопролитье! Боже!  
Как плоски, нерентабельны, унылы  
Попытки мир использовать любые!  
Не полот сад — на семя перерос.  
Вот так и миром низменная грубость  
Владеет.

O that this too too sullied (solid) flesh would melt,  
Thaw and resolve itself into a dew,(:)  
Or that the Everlasting had not fix'd  
His canon 'gainst {seale slaughter,} <self-slaughter. >  
O God, <O> God,(!)  
How wary (weary), stale, flat and unprofitable  
Seem (Seemes) to me all the uses of this world?  
Fie {on't, ah fie,} <on't? Oh fie, fie,> 'tis an  
unweeded garden  
That grows to seed,(:) things rank and gross in nature{,}  
Possess it merely<. > ... ..

И мотивировка такой оценки мира (женской слабостью — 1. 2. 146) слишком слаба, чтобы оправдать ее до конца, до локального конца света, который наглядно возникает перед глазами провидческой души Гамлета уже в финале первого акта, после встречи с Призраком. Но подробности о локальном конце света — чуть ниже. Сейчас один нюанс, упускаемый уже не только нашими переводчиками, но и (готов поспорить наугад, а как иначе?) вообще всеми переводчиками на любые языки. Этот нюанс связан со 132-й строкой, которая во Втором Кварто выглядит по смыслу так, как я ее перевел: совершенно равноправный вариант текста, всеми игнорируемый. А ведь замена слова превращает Гамлета из страдающего суицидоориентированного субъекта в потенциального ниспровергателя мира. Какой грязной плоти исчезнуть? Чьей? Вопрос. По Первому Фолио — Гамлетовой (и уже не грязной, а твердой), но по Второму Кварто — не обязательно именно Гамлетовой. Ведь дальнейшая часть солилоквиума развернута против матери в первую очередь, а процитированный кусок предполагает разрушение плоти всего мира, тех материальных ценностей, которые создал Бог — к нему-то Гамлет и обращается с упреками: что за хозяин, не наладил произ-

<sup>44</sup>См. об этом: §7.

водство (нет порядка, нерентабельно, неизобретательно), не создал инфраструктуру, не следит за окружающей средой (сад мира не полот). Вопрос **кто там?** здесь прорисовывается довольно богоборчески.

Но такое солилоквиумное богоборчество попахивает сумасшедшим домом, и поэтому очень кстати появляется для героя хор (Марцелл, Бернардо), ведомый корифеем (Горацио), хор, который «заземляет» ушедший в заоблачные абстракции вопрос **кто там?** на загадочные реалии, пришедшие оттуда. Номинализм Гамлета, говоря средневековым языком, получил драматургическое развитие в реализме Горацио и Хо (хора).

Если все первое явление над ключевым стартовым вопросом работает только хор героя, второе — герой с хором, то, зеркально отражаясь, в четвертом явлении хор находится плотно при герое, а в пятом основные события происходят уже с героем, вырвавшимся из хора: протагонист теперь имеет внутреннюю тайну от хора, вещь для античных взаимоотношений протагониста с хором принципиально невозможную.

Кто там: дьявол или ангел, добро или зло, с этого Гамлет и начинает свой разговор с Призраком (1. 4. 42—60):

На помощь, ангелы и рыцари добра!  
Будь дух благой ты, будь проклятый гоблин,  
Эфир несешь ли, ада ли струю,  
Будь нечестив ты или милосерден,  
Твой вид — немой вопрос, и я хочу  
С тобою говорить. На имя «Гамлет»,  
«Король», «Отец» или «Даний» отзовись:  
Незнание будет жечь меня. Скажи,  
Зачем твои священные останки  
Прорвали саван, почему гробница,  
Где видели тебя почившим мирно,  
Раскрыла зев свой мраморный, родив  
Тебя вторично. И что может значить,  
Что ты, умерший, вновь надев броню,  
Явился снова в сей подлунный мир  
И так потряс ночным кошмаром нас  
(Мы лишь игрушки матери-природы!),  
Что нашим душам не уразуметь  
Зачем и почему... Что делать нам?

Angels and ministers of grace defend us:  
Be thou a spirit of health, or goblin damn'd,  
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,  
Be thy intents (euents) wicked{,} or charitable,  
Thou com'st in such a questionable shape{,}  
That I will speak to thee.(.) I'll call thee Hamlet,  
King, father, royal Dane.(;) O<h, oh,> answer me,  
Let me not burst in ignorance,(;) but tell  
Why thy canonized bones{,} hearsed in death<,>  
Have burst their cerements{,} why the sepulchre{,}  
Wherein we saw thee quietly interred (inurn'd,)  
Hath oped his ponderous and marble jaws,  
To cast thee up again? what may this mean<?>  
That thou dead corse again in complete steel<,>  
Revisit'st thus the glimpses of the moon,  
Making night hideous,(?) and we fools of nature<,>  
So horridly to shake our disposition<,>  
With thoughts beyond the(ee;) reaches of our souls,  
Say, why is this,(?) wherefore,(?) what should we do?

Имплицитно свернутый первый вопрос трагедии («Кто там?») переформулируется этим монологом в уже эксплицитно-сюжетное «Зачем и почему. Что делать нам?» Первые два вопроса призрак понимает как вопрос «Кто виноват?» и на него отвечает в ключе отчего и почему, вопрос же «Что делать?» оставляет достаточно открытым для Гамлета, хотя поначалу кажется, что получен четкий приказ: мсти! И практически здесь же начинаются сомнения... Нет, даже не здесь начинаются. Традиционная трактовка характера Гамлета как колеблющегося, сомневающегося возникает в результате определенной трактовки сюжетной коллизии трагедии<sup>45</sup>, но мне представляется,

<sup>45</sup> Исходящей как раз из банально понятого задания Призрака, в то время как Гамлет в действительности, ответив в первом приближении на вопрос «кто там?», выполняет задание второй стартовой реплики

что сомнение (именно сомнение, колебаний у героя вообще нет: как только он принимает решение, то действует без колебаний) Гамлета не черта характера, а образ мысли, *modus vivendi* скептика, виттенбергского студента-ученого. Скепсис, недоверие к поверхностному, кажущемуся — вот основа его практической философии. Об этом свидетельствует поведение Гамлета до встречи с Призраком и, немногочисленные впрочем, сведения о его жизни до изображаемых событий. Он родился и провел детство в Эльсиноре, но уже, вероятно, в ранней юности был послан учиться не куда-нибудь, а в Виттенбергский университет, один из центров протестантизма.

Целостную, пусть краткую и упакованную в любовно-эпистолярный жанр программу скептицизма содержит письмо Гамлета к Офелии, ради которой, надо думать, он и приехал (причем приехал далеко не студентом в современном понимании этого слова, принцу за тридцать<sup>46</sup>) в Эльсинор задолго до смерти старшего Гамлета, чем и объясняется то обстоятельство, что Гамлет встречает Горацио как человека, с которым давно не виделся: нет никаких оснований считать, что Гамлет появился в Эльсиноре только в связи со смертью отца, иначе на похороны с ним скорее всего приехал бы Горацио, будь он истинный друг, будь он карьерист и предатель (в теоретико-литературном переводе А. Н. Баркова<sup>47</sup> и в вольном переводе А. Ю. Чернова) — все равно: едва ли он не сопроводил бы Гамлета в трудную минуту.

Итак, Гамлет — скептик, в Призраке он сомневается так же, как немного ранее он сомневался в достоинствах дяди-короля, в этичности поведения матери, в рентабельности этого мира в целом, или немного позднее — в необходимости приезда Горацио в Эльсинор. **Кто там?** — это вопрос скептика, простецы таких вопросов не задают. Призраку Гамлет тоже не задает этого вопроса, понимая, что ответ будет недостоверен, поэтому он и обращается: кто бы ты ни был по своей сущности, условно назову тебя Гамлет, скажи, с какой целью ты пришел. После встречи с Призраком принц пребывает в эйфории, и именно потому, что оправдались его сомнения относительно дяди и матери. Но, когда Призрак уходит, Гамлет тут же снова начинает сомневаться, теперь уже в способности молчать своих товарищей, с одной стороны, и снова в Призраке — с другой: он дразнит его, называя его то *парнем из подвала*, то *достойным сапером*. Тут же ему в голову приходит мысль о способе проверки (прикинуться сумасшедшим) всего, что сказал Призрак — уже сейчас, а вовсе не в конце второго акта, когда рождается лишь специфический замысел мышеловки — ключевой проверки Призрака.

Не случайно также то, что солилоквиум **Быть или не быть** герой произносит сразу же после своего решения о проверке Призрака на аутентичность и выбора окончательного приема этой проверки (сцена на сцене). Пожалуй, даже нет большого смыслового зазора между солилоквиумом конца второго акта и солилоквиумом начала третьего акта. Попробуем представить как единый текст концовку первого монолога и второй.

---

ки хора — stand and unfold yourself.

<sup>46</sup> Это все-таки вытекает из диалога Гамлета с могильщиками в начале 5 акта, хотя и там есть некоторые текстологические сложности.

<sup>47</sup> А. Н. Барков, П. Б. Маслак. У. Шекспир и М. А. Булгаков: невостребованная гениальность. Киев, 2003.



Работай, мозг! Когда-то слышал я,  
 Как будто бы виновных на спектакле  
 Искусство сцены поражает так,  
 Что их душа немедленно вскрывает  
 Все темные дела свои — убийца,  
 И безязыкий, вдруг заговорит  
 Чудесным образом. Пускай актеры  
 Представят дяде сходное убийство.  
 Следя за взглядом в ключевых местах  
 Решу, как быть: уж если побледнеет,  
 Я знаю все. Но виденный мной дух,  
 Возможно, — дьявол. Дьяволу по силам  
 Принять желанный вид. Возможно, он,  
 Учтя и меланхолию, и слабость  
 (С такими демонами душ он ладит),  
 Решил меня сгубить. Мне основанья  
 Нужны потверже: и спектакля роль —  
 Раскрыть, что втайне думает король.  
 (2. 2. 603—620)

Быть или не быть. Вот в чем вопроса суть:  
 Что доблестней: под градом стрел, камней,  
 Что мечет в нас судьба, душой страдать  
 Или, ополчившись против моря бед,  
 Покончить с ними? Умереть, уснуть.  
 И все, конец: расстаться в миг один  
 С тоской сердечной и мученьем тела —  
 Наследством плоти. Это ль не итог,  
 Желанный страстно? Умереть — уснуть...  
 Во сне возможны сны... А вот в чем сбой:  
 Что за виденья в смертный сон придут,  
 Когда мы сбросим брэнности кольчугу, —  
 Вопрос и пауза. Отсюда и почтенье  
 К мытарствам долгой жизни. Кто б сносил  
 Побой времени, плевки его в лицо,  
 Бесчинства деспота и гордого бесчестье,  
 Любви несчастной муки, беззаконье,  
 Чиновников надменность и пинки,  
 Что раздаёт презренный терпеливым,  
 Когда б мы смели вексель погасить  
 Кинжалом острым? Кто бы бремя нес,  
 Скрипя, потея, жизнью утомленный,  
 Но тайный трепет (странная страна,  
 Из чьих границ не прибыл ни один  
 Скиталец!) нам парализует волю,  
 Сносить склоняя здешние невзгоды,  
 А не спешить к нездешним. Осознав  
 Все это, тотчас празднуем мы труса,  
 Решимости природный яркий цвет  
 Бледнеет в свете наших размышлений,  
 И начинанья, мощные по сути,  
 В настрое этом и напор теряют,  
 И даже имя действий. (3. 1. 57—89)

About my brain{s};<. > {hum,} I have heard,  
 That guilty creatures sitting at a play,  
 Have by the very cunning of the scene,  
 Been struck so to the soul, that presently  
 They have proclaim'd their malefactions:(.)  
 For murder, though it have no tongue<,> will speak  
 With most miraculous organ:(.) I'll have these players  
 Play something like the murder of my father<,>  
 Before mine uncle,(.) I'll observe his looks,  
 I'll tent him to the quick,(;) if he do (but) blench  
 I know my course. The spirit that I have seen  
 May be a (the) deale (devil), and the deale (devil) hath  
 power  
 To assume a pleasing shape, yea{,} and perhaps<,>  
 Out of my weakness, and my melancholy,  
 As he is very potent with such spirits,  
 Abuses me to damn me;(.) I'll have grounds  
 More relative than this,(;) the play 's the thing<,>  
 Wherein I'll catch the conscience of the king.

To be, or not to be, that is the question.(.)  
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
 The slings and arrows of outrageous fortune,  
 Or to take arms against a sea of troubles,  
 And by opposing end them,(;) to die<,> to sleep  
 No more,(;) and by a sleep<,> to say we end  
 The heartache, and the thousand natural shocks  
 That flesh is heir to;(?) 'tis a consummation  
 Devoutly to be wish'd<. > to die to sleep,  
 To sleep, perchance to dream,(;) ay<,> there's the rub,  
 For in that sleep of death<,> what dreams may come<,>  
 When we have shuffled off this mortal coil,  
 Must give us pause,(;) there's the respect  
 That makes calamity of so long life:  
 For who would bear the whips and scorns of time,  
 The oppressor's wrong, the proud (poore) man's  
 contumely,  
 The pangs of despised (dispriz'd) love, the law's delay,  
 The insolence of office, and the spurns  
 That patient merit of th' unworthy takes,  
 When he himself might his quietus make  
 With a bare bodkin? who would <these> fardel<e>  
 bear{,}  
 To grunt and sweat under a weary life,  
 But that the dread of something after death,  
 The undiscover'd country, from whose bound  
 No traveller returns,(;) puzzles the will,  
 And makes us rather bear those ills we have,  
 Than fly to others that we know not of.  
 Thus conscience does make towards <of us all>,  
 And thus the native hue of resolution  
 Is sickl<i>ed o'er<,> with the pale cast of thought,  
 And enterprises of great pit{c}h and moment,  
 With this regard their currents turn awry (away),  
 And lose the name of action.

Как строится первый солилоквиум? Больше половины его уходит на бесконечно амплифицированное поругание самого себя — эпидейктическая речь, по риторической типологии Аристотеля<sup>48</sup>, один из древнейших лирических жанров — сакральное поношение-поругание, специфическая особенность которого в этом месте Гамлета — направленность на самого себя — есть уже достижение ренессансной культуры, которая соединяет гомилетический жанр покаяния с языческими проклятиями-заклятиями. В чем же суть? С одной стороны, в противопоставлении страсти-эмоции и разума-рассудка, одного из поворотов противопоставления дионисийского и аполлонического; с другой стороны, здесь развитие оппозиции, идущей еще из допризрачной для Гамлета части первого акта, **быть** и **казаться**, важнейшей для творчества Шекспира в целом. Сыграть страсть, как это с пол-оборота сделал актер, старый знакомый Гамлета, относительно легко, дрожь в голове и теле в резонанс виденью<sup>49</sup>, конечно, впечатляют, и Гамлет удивляется своему бездействию, эмоция зовет схватить клинок, нет, не клинок, это потом, сначала произнести пламенную судебную речь, уничтожить противника риторически — вот что главное: виновный сам сойдет с ума, а несведущий будет в страхе и смущении. Тут же Гамлет начинает сомневаться, не трус ли он, раз ничего такого до сих пор не сделал.

Мы процитировали первый солилоквиум после того места, как Гамлет кончает сыпать проклятия Клавдию, а больше самому себе, эмоции пробуждают мысль, и герой возвращается к детализации уже заготовленного мысленно плана эксперимента, плана проверки на истинность слов Призрака, и оставшаяся треть первого монолога посвящается деталям операции, последние же восемь строк вообще концептуальны и для ответа на вопрос **кто там?** Не дьявол ли пришел отсюда? Вот в чем вопрос. Тогда там ад, вероятно. Стоит ли туда стремиться?

Таким образом, мышеловка приобретает ключевой характер. Кстати, сама внутренняя форма названия гуманитарно-следственного опыта возникает тоже уже в первых же репликах трагедии (на вопрос Бернардо «А как в дозоре? Тихо?» Франциско отвечает: «Мышь не прошмыгнула» 1. 1. 10—11). Гамлету нужно уловить движение (в оригинале *Not a mouse stirring*), шорох мыши, поймать мысль короля на булавку собственного замысла. А мысль короля, выдающая в нем убийцу, заставит признать правоту Призрака, распад времен<sup>50</sup> и необходимость последней борьбы.

И тогда возникает вопрос **где быть?** — вопрос, являющийся корректной переформулировкой эмоционального его варианта: «Быть или не быть», ложной, чисто пафосно составленной оппозиции, которую сам же Гамлет и разоблачает в солилоквиуме, логично уходя от нее и не давая на нее никакого ответа. В общем, сам классический вопрос скорее похож на спон-

---

<sup>48</sup> См.: *Аристотель. Риторика* // Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2005. С. 14—16.

<sup>49</sup> Именно так (2. 2. 567): Could force his soul so to his own (whole) conceit (conceit II арх. 1. льстить, особ. себя надеждой, тешить себя; лестно отзываться (особ. о себе) 2. воображать, представлять себе); в традиции — чисто романтическая апология мечты (АК: Своим мечтам всю душу покорить КР: Умеет так свою настроить душу Л: Так поднял дух свой до своей мечты АР: Так вымыслу свой подчиняет дух БП: Так подчинил мечте свое сознание).

<sup>50</sup> См. об этом ниже.

танную шутку: употребление термина «быть» в естественном качестве глагола-связки (более наглядно шутка звучала бы I am or I am not?) без предиката, того, что собственно он связывает, без определения, кем или каким быть. Возможно, Гамлет хотел спросить: так **быть** актером, казаться действующим, играть ритуально-социальную роль («представительствовать», по Бахтину<sup>51</sup>) или не быть лицедеем, а жить и действовать по-настоящему, индивидуально-ответственно, применяя и здесь бахтинскую терминологию. *Быть или не быть* — маньеристская метка основного солилоквиума, продолжение строки (по Второму Кwarto) вполне можно перевести: *вот так вопрос, ну и сформулировал, договорился*, в Первом Фолио, где в конце первой строки стоит двоеточие, и того яснее. Вот вопрос: — и сам вопрос, корректно сформулированный, идет уже в следующих строках, т. е. **быть или не быть** не вопрос вообще, это просто *façon de parler*, пародийный приступ, упрещающее осмеяние чрезмерной серьезности ставящейся далее проблемы. Поскольку в русском языке бытийная глагольная связка крайне редка (возможно, самый адекватный вариант перевода и был бы «Есмь или не есмь», но наше общественное сознание этого, разумеется, не вынесет) и стилистически окрашена, постольку точно перевести такой риторический реверанс затруднительно, но бытование в языке этой кальки обросло, например в анекдотах, соответствующими юмористическими коннотациями (Пить или не пить? и т. п. — Бить или не бить, присутствует в письмах А. П. Чехова).

Таким образом, «быть или не быть» сводится к вопросу: где быть? Если быть там, уйти туда, в смертельную страну снов, то что за видения в этот сон придут? В результате мы опять же возвращаемся к исходному кто там? Вопрос и пауза. Нет ответа. Известно лишь, кто и как здесь, и, хотя данные не радуют, чтобы понять, кто там, данных вообще недостаточно. А раз неизвестно, кто там и что там, то стоит ли туда спешить? Однако, это пока неизвестно, пока нет ответа. Гамлет как раз на грани этого ответа: пьеса написана, роли разучены, осталось дать последние указания актерам, сети расставлены, охота за «красным зверем» — мыслью короля и одновременно за доказательствами доброкачественности Призрака — вот-вот начнется. Гамлет на грани. Он еще здесь, но он уже нашел способ спросить, кто там, используя в качестве маски карнавальную фигуру шута (*antic disposition*) — еще одна бахтинская тема (3. 2. 285—288).

Олень пусть рыдает сраженный,  
А уцелевший — резвится.  
Кто бдит, а кто, в сон погруженный,  
Видит, как мир мимо мчится.

Why, let the stricken deer go weep,  
The hart ungalled play,(:)  
For some must watch<, > while some must sleep,(:)  
Thus (So) runs the world away.

Необычайная радость Гамлета после сцены на сцене связана никак не с самим разоблачением Клавдия (чему тут радоваться — Гамлет не Лаэрт, что-

<sup>51</sup> «Пытаясь понимать всю свою жизнь как скрытое представительство и каждый свой акт как ритуальный, мы становимся самозванцами» (М. М. Бахтин. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984—1985. М., 1986. С. 121).

бы радоваться возможности мести), радость эта связана, если не говорить о чисто аполлонической радости творца, с повышением статуса Призрака («я готов поставить на слова Призрака тысячу фунтов», 3. 2. 300—301): значит, есть правда выше или глубже! Эта кульминация радостной театральности на земле в соединении с верой в существование высшей справедливости — мистерия (еще один жанр задействован!). Гамлет почти прямо говорит: чем быть актером в жизни, играть роль, замещая другого и занимая, следовательно, не свое место (а Гамлет видит во дворце бесконечный ходячий театр марионеток<sup>52</sup>, — начиная с Полония и кончая Офелией, которая последней на его глазах превратилась в куклу, — причем театр дионисийски страстных марионеток<sup>53</sup>: как дядя, поклонник буйного веселья, как мать, живущая плотскими удовольствиями), лучше быть просто бродячим актером, отражающим собой этот театр живых марионеток, созерцающим и воплощающим их на сцене.

Одной театральности, не освященной высшим светом, было мало. Теперь же нашлась другая, высшая инстанция, с позиций которой получено право и обязанность разобрать всю машинерию здешнего кукольного театра. Оказалось, что не Призрак — тень здешней жизни, а здешняя жизнь строится по Платону<sup>54</sup>: все мы ходим тенями истин иного мира. Теоретически этот вопрос Гамлет разбирал с коллегами-скептиками Розенкранцем и Гильденстерном в конце второго акта, решение же принес только эксперимент, ведь, повторимся, в научном смысле сцена на сцене была именно гуманитарным экспериментом, разрешающим теоретическую задачу. Это сейчас мы знаем, что гуманитарный эксперимент в чистом виде невозможен, ибо никогда не будет корректен, но во времена Шекспира и по крайней мере до конца девятнадцатого века этот вопрос оставался дискуссионным. Экспериментальная проверка факта на истинность и теоретические выводы из установленного факта: Гамлет доказал для себя существование иного мира, ответил на вопрос **кто там?**, а из этого ответа с необходимостью проистек и ответ на вопрос **что делать?**<sup>55</sup>. Скептически-аполлоническая часть натуры Гамлета удовлетворена полностью.

## ЧТО ДЕЛАТЬ СО ВРЕМЕНЕМ

Задания, сформулированные в двух первых репликах — вопрос *кто там?* и императив *встань и открой себя!* — внутренне структурно-ключевые в

---

<sup>52</sup> Ср.: «игрушки матери-природы» (1. 4. 58).

<sup>53</sup> «... если б я мог выносить шоу флиртующих кукол» (3. 2. 255).

<sup>54</sup> Платон в «Законах» признается, что «люди в большей своей части куклы и лишь чуть-чуть причастны истине» (VII 804 b).

<sup>55</sup> Но и действует Гамлет, уже обретя полномочия полноправно справедливого судьи, аполлонически: сначала иносказательно осуждает старых школьных товарищей (на мне играть нельзя), потом выносит моральный приговор матери, попутно по процедурным вопросам откладывая исполнение приговора Клавдию, собственноручно показательно казнит невидимого Полония-крысу, собственноручно пишет королевский приказ о казни Розенкранца и Гильденстерна, и только смерть Офелии прерывает эту карнавалльно-судебную вакханалию аполлониста Гамлета, и он снова начинает сомневаться, есть ли она, эта правда, выше.

этой трагедии пограничных состояний, и лишь третья реплика определяет внешний сюжетный строй ее: Long live the king! — здравие короля, даже королей, поскольку метатекстом может подразумеваться и король Гамлет, и король Клавдий, и даже возможный будущий король, принц Гамлет, который перед смертью на несколько минут, хоть и неформально, превратился в настоящего короля. Сюжетные вопросы как раз связаны со здоровьем и взаимоотношениями этих трех королей: прошлого, настоящего и будущего. Прошлый уже мертв (и даже мертвый не вполне здоров — бродит Призраком и т. п.), а настоящий и будущий в конце концов убивают друг друга. Все это понятно: прошлое большинству людей кажется идеальным, как Гамлет-старший Гамлету-младшему<sup>56</sup>, в будущее обычно смотрят с надеждой (Офелия о Гамлете: «Сколь весь — надежда, столь уже прекрасен» — 3. 1. 154), а настоящее — мерзко, как Клавдий с Гертрудой. Вот они, те самые три времени, тот самый временной сустав, который вывихнулся, тот самый узел времени<sup>57</sup>, который нужно разрубить, те самые пазы, из которых время внезапно вышло, когда Призрак явился отсюда.

Проблему вывихнутого времени в Средние века, поставленную А. Я. Гуревичем<sup>58</sup> и им же распространенную в качестве предположительной основной для шекспировского *Гамлета*, можно рассматривать не только конкретно-исторически, но и историко-типологически, понимая под историей кроме всего прочего движение времени в художественном произведении. *Гамлет* Шекспира как будто просится в такую типологическую модель. Совершенно не случайно, что к жанру классической трагедии (который является для *Гамлета* доминантным, охватывающим все остальные жанровые рефлексии пьесы) Шекспир подошел после того, как написал как минимум основной массив своих исторических хроник — жанр, уже в самом названии содержащий понятие времени. Да и самоопределение *Гамлета* («Трагическая история...») кое о чем, возможно, говорит. Это модель истории, которая есть одновременно трагедия. Человеку, чтобы войти в историю, нужно понять и осуществить ее как трагедию — именно таким действенным осмыслением своей, малой истории занят Гамлет. Все остальное — от лукавого (от *кто там*) и это герою тоже нужно понять и доказать. Такое доказательство производится с помощью в широком смысле режиссерской постановки трагедии, кульминацией которой, как показано выше, является знаменитая сцена на сцене.

События *Гамлета* начинаются вне нормального времени, даже вне нормального времени суток: этот момент трудно и определить иначе, чем «когда вон та звезда... проделывала путь» (1. 1. 42) ... время, измеряемое только мертвым космическим пространством («в пространстве мертвом», 1. 2. 198). В это пространство полуночного разлома аллегорически входит про-

---

<sup>56</sup> То человек был. Подведен итог.

Подобного мне более не знать (1. 2. 186—187).

<sup>57</sup> Сформулированный еще в «Риторике» Аристотеля. См. об этом: И. В. Пешков. Аристотель и Розеншток-Хюсси: опознание времени или время говорить? // Введение в риторику поступка. М., 1998. С. 162—176.

<sup>58</sup> А. Я. Гуревич. «Время вывихнулось»: поругание умершего правителя // Одиссей. Человек в истории. Язык Библии в нарративе. 2003. М., 2003.

**шлое**, (де)материализованное в Призраке, который, по замечанию Горацио, «узурпировал пик ночи» (1. 1. 53), то есть момент перехода времени суток, и одновременно «ту красу, тот вид победоносный, с которым Дании покойный властелин ступал» (1. 1. 54—56). Его появление провоцирует и саму историю-рассказ о короле Гамлете, о его битвах и его победах, плоды которых предположительно нуждаются теперь в защите. Но еще больше, чем на предъявление этой сюжетной истории, Призрак провоцирует людей на ощущение если не конца света, то конца нормального времени, которое ведь есть безоговорочно текущее время от прошлого к будущему. В предрассветной мгле это течение времени уже, похоже, требует оговорки, чтобы к концу трагедии потребовать устами умирающего Гамлета полномасштабного разговора о нем. От *memento mori* на поверхности всей пьесы («Быть или не быть» — квинтэссенция этой поверхности) до *помни о времени*, отпущенном тебе на разговор обо всем. Впрочем, до конца пьесы еще далеко, а конец первого явления знаменуется разговором о возможном конце темного времени (в частности, суток), связанном с пеньем петуха, и о перерыве мрачного времени вообще, о времени праздника, о светлой рождественской ночи: это время связано и с местом («где празднуют Спасителя рождение», 1. 1. 171). От святого времени следует переход к светлому принцу Гамлету, сыну ушедшего короля, тоже Гамлету (значит, метафорически возрожденному Гамлету), который в пьесе знаменует собой надежду на лучшее будущее.

Однако надежды надеждами, а второе явление при полном свете дня открывается полнокровным **настоящим**, точно соответствующим термину Аристотеля «эпидейктический» (показательный<sup>59</sup>) — настоящее демонстрирует себя (Клавдий и его инаугурационная речь), кичась псевдопрошлым и бахвалясь псевдобудущим. В целом в этой сцене до появления свидетелей призрака эпидейктическая речь делится на две свои классические части: хвала и хула. Клавдий всех хвалит и всем хвалится. Гамлет хулит всех и скрыто (косвенным монологом на тему *быть и казаться* 1. 2. 76—86), и явно (в солилоквиуме перед хором — Горацио и Марцеллом), доходя в этой хуле до возможности уничтожения мира или (в другом изводе) до самоубийства. Весть о Призраке только поддерживает его нигилистические настроения, но пока еще не выбивает до конца из дневного времени, времени ритуала (пусть им и поносимого, пусть и мысленно нарушаемого).

Третья сцена первого акта кажется лирическим отступлением Шекспира от исторических проблем времени, но на самом деле она на первом витке завершает матричный цикл движения времени. Лаэрт произносит типично совещательную речь, по классификации Аристотеля: он анализирует прошлые и нынешние отношения Офелии с Гамлетом и, думая о **будущих** перспективах, которые они могут иметь, подает свой совет. Офелия, в свою очередь, отвечает ему советом. Появляется Полоний и раздает советы уже с оттенком приказов: в духе отцовских наказов на будущую жизнь — сыну, и в духе запрета-требования — дочери.

Как бы то ни было, время в первых трех явлениях текло в целом в нор-

---

<sup>59</sup> См.: Аристотель. Риторика // Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2005. С. 15—16, 41 и др.

мальном режиме: прошлое переходило в настоящее и предвещало будущее. Это было оговоренное время дня. «Таков обычай», — скорее констатирует, чем спрашивает Горацио Гамлета (1. 4. 14). «Обычай этот лучше бросить, чем хранить» (1. 4. 17), — отвечает ему Гамлет, не представляя еще, как близко к нему станет нарушение всех обычаев и ритуалов уже через полчаса-полночи. И главное нарушение, осознанное Гамлетом в конце первого акта, — это нарушение обычного временного сустава, сочленения-перехода прошлого через настоящее в будущее. Анализ этих двух строк «Гамлета» (1. 5. 196—197) требует приведения всех вариантов переводов.

Хотя бы более или менее адекватный перевод этого места в оригинале немислим, пока в русском языке не появится слово, по многозначности соответствующее английскому joint. Это двустигшие есть, возможно, квинтэссенция содержания, но уж точно — квинтэссенция стиля *Гамлета*: метафора, которая одновременно может читаться, как минимум, в трех смыслах (вероятно, во времена Шекспира она прочитывалась еще как-нибудь). Привожу оригинал и варианты переводов; там, где нет атрибуции, перевод — мой (1. 5. 195—196):

The time is out of joint,(:) o cursed spite<,>  
That ever I was born to set it right.

Машина времени теряет колею,  
И под колеса бросят жизнь мою.

Шарнир времен потерян. Душит злость,  
Что мне для поисков родиться довелось.

Здесь время вышло из пазов сустава  
Рожден вправлять я — злобная отравка!

Свихнулось время! Я рожден — о злость! —  
Его лечить, чтоб править эту кость.

Свихнулось время! Я рожден — проклятье! —  
Его лечить и править — вот занятие!

Стык времени сломался. О проклятье,  
Что я рожден чинить его — занятие!

Здесь время вышло из своих пазов,  
Рожден я отвечать на этот зов.

Покинуло здесь время колею,  
Чтоб все вернуть, я жизнь отдам свою.

Салазки времени покинули свой паз.  
Проклятье! Исправлять мне все на глаз.

Здесь вывих времени — и разбирает злость,  
Что я рожден вправлять такую кость!

Н. Полевой:  
Событие вне всякого другого! Преступлень  
Проклято! Зачем рожден я наказать тебя!  
К. Р.:  
Порвалась цепь времен: о, проклят жребий мой!  
Зачем родился я на подвиг роковой!  
А. Радлова:  
Век вывихнут. О злобный жребий мой!  
Век вправить должен я своей рукой.  
М. Лозинский:  
Век расшатался — и скверней всего,  
Что я рожден восстановить его!  
А. Чернов:  
Когда эпоха вывихнет сустав,  
Отлынивать не вправе костоправ.  
В. Поплавский:  
Больное время стонет день и ночь,  
А я не знаю, чем ему помочь.  
Н. Коршунова:  
Вне единенья — Время! О проклятая злость! —  
И даже я рожден устанавливать его право!  
Б. Пастернак  
Век вывихнул сустав. Будь проклят год,  
Когда пришел я вправить вывих тот.  
БП2 Погублен век! О горе мне! К чему  
Родился я помочь в беде ему!  
БП3 Порвалась дней связующая нить.  
Как мне обрывки их соединить!  
БП4 Разлажен жизни ход, и в этот ад  
Закинут я, чтоб все пошло на лад!  
БП5 Свихнулся век. О рока произвол,  
Что я на свет вправлять его пришел!

Современные переводчики не стали утруждать себя деталями мысли Шекспира и озаботились лишь оригинальностью рифмовки. Что же касается профессиональных переводов, то мне ближе всех радловский, хотя *время* и *век* все-таки не совсем одно и то же. Остальные с большим или меньшим поэтическим искусством обыгрывают образ, заданный еще Кронебергом: нить времени, связь времен, цепь времени. Конечно, с одной стороны, давит философское представление о стреле времени, доминирующее в девятнадцатом и двадцатом веках, но, с другой стороны, давит и сама переводческая традиция. Цепь, нить, связь. Кольца времени связываются в цепь, прошлое с будущим тоже связывается нитью настоящего. Время — это что-то вроде бельевой веревки, которая под тяжестью мокрого или грязного белья может легко порваться, а соединять ее вместе с бельем, конечно, нелегко. Таких случаев явного взаимозаимствования в переводах *Гамлета* на русский язык очень много. Даже если в ключевом месте, когда открываются, как я показываю выше и ниже, возможности перевести текст буквально тридцатью способами, все переводят одинаково: и Кронеберг, и К. Р., а Лозинский сделал шаг в сторону — и перевел откровенно слабо. Пастернак был единственным, кто попытался всерьез искать варианты, но, к сожалению, широко известен только самый традиционный вариант.

Почему не перевести дословно по основному, как представляется, значению метафоры, анатомическому: сустав времени? Чернов зацепил слово *сустав*, но отбросил и *время*, и проклятье Гамлета, обязанного его вправить. Впрочем, *сустав времени* и *сустав у времени* (как у Чернова) не совсем одно и то же. В *Гамлете* само время лежит вывихнутым суставом, а не обладает каким-то членом, который вывихнулся. Есть еще прозаические переводы:

М. М. Морозов:

Век вывихнут... О, проклятое несчастье, что я родился на свет, чтобы вправить его!

А. Я. Гуревич:

Время вывихнулось, и мне, — о проклятье, — надлежит его вправить<sup>60</sup>.

Кроме менторского «надлежит» вместо «я рожден» все переведено точно, но — увы — подстрочник есть подстрочник. Его можно сделать и еще точнее: «Это время вышло из сустава, и, проклятье, меня разбирает злорадия, что я рожден его состыковывать правильно». Скорее всего во время Шекспира актуальным было анатомическое значение слова *joint*, но и технический<sup>61</sup>, плотницкий или слесарский смысл не отменяется. Однако подстрочник годится только для проверки точности поэтического перевода. «Время вывихнулось» звучит коряво не столько потому, что это по-русски коряво, сколько потому, что это проза.

Некоторые стихотворные переводы тоже корявы, но приходится рассматривать варианты:

Сустав времен распался: душит злость,  
Уж как бы стать шарниром не пришлось!

Сустав времен распался: душит злость,  
Что был рожден я — в стыке править кости!

Сустав времен распался: душит злость,  
Что я рожден, чтоб стыковалась кость!

Сустав времен распался: о проклятье,  
Что был рожден опять его собирать!

<sup>60</sup> А. Я. Гуревич. «Время вывихнулось»: погубление умершего правителя. С. 235.

<sup>61</sup> 10. тех. 1) соединение *angle joint* — соединение под углом 2) стык, шов, скрутка; паз 3) прифуговка 4) шарнир *ball-and-socket joint* — шаровой шарнир *knuckle joint* — шарнир; *universal joint* — гибкое соединение 5) узел (фермы, конструкции и т. п.); замок (для канатов).



Сустав времен распался. Душит злость,  
Что жизнь дана мне — в стыке править кость!

Сустав времен распался. О проклятье,  
Что был рожден на свет его вправлять я.

Сустав времен распался: душит злость,  
Что выпало мне в стыке править кость!

У времени здесь разошелся шов,  
Проклятье! Я сшивать его готов.

А вот, пожалуй, самый последний из опубликованных переводов:

У Времени — злой вывих. О, проклятье!  
Суставы веку урожден вправлять я!  
(Валерий Ананьин)

Это место пьесы заслуживает, чтобы все варианты присутствовали в сознании читателя одновременно, потому что это точка бифуркации всей трагедии, здесь, в третьей и второй с конца строчке первого акта<sup>62</sup>, локализуются предчувствия ответов на все три вопроса, заданных в стартовых трех строчках пьесы, формулируется основная проблема: конфликт человека и времени, суть которого в том, что «сустав времен распался», разошелся во мраке ночи. Время обернулось своим негативом, есть от чего впасть «в шутовское настроение» (1. 5. 178), но нет желания радоваться этому, говоря словами М. М. Бахтина, празднику возрождения, потому что неизвестно, будет ли у этого праздника смысл<sup>63</sup>. В поисках смысла утраченного времени и пребывает Гамлет во втором и в третьем акте, в конце которого он пытается произвести хотя бы частичную санацию этого смысла (путем оперативного лечения души своей матери, 3. 4) в третьем акте, да во многом и в четвертом-пятом актах.

В целом Гамлет ищет смысл полураспада времени с помощью философского и эстетического зазеркалья, доступного только формально сумасшедшему, маску которого он и примеряет. Об этом говорят философские сцены с Полонием, Розенкранцем и Гильденстерном во втором акте; этико-назидательные — с Офелией и снова с Полонием, Розенкранцем и Гильденстерном в третьем акте; театральные-эстетические — с актерами во втором и третьем актах, а кульминацией становятся сцены поставленного Гамлетом спектакля для всех и еще дополнительно для матери — в третьем акте. Уже открыто переходящая всякие границы приличий карнавальность Гамлета продолжается и в начале четвертого акта. Выводы из своих экспресс-анализов препарированной действительности запредельного времени Гамлет делает в солилоквиумах, в них же формулирует очередную исследовательскую задачу. Завершается этот карнавал клоунадой на кладбище в пятом акте, клоунадой, уже соединяющей философское и театральное исследование времени и превращающей его во время апокалипсическое.

Однако не надо забывать, что отсчет общественного времени идет по пра-

---

<sup>62</sup> Не могу обойти молчанием отнесенный к этим строкам вопрос А. Я. Гуревича, заданный в вышеозначенной статье: «Не в них ли сформулирована «проклятая» проблема, перед которой поставил принца признак его отца?» (с. 235).

<sup>63</sup> Правда, к смыслу бахтинских слов мой перифраз имеет небольшое отношение. Однако оригинальный текст, сколько его ни употребляй, не тускнеет: «Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет — в «большом времени» — свой праздник возрождения» (М. М. Бахтин. К методологии литературоведения // Контекст-1974. М., 1975. С. 212).

вителям страны. Так было и в античности, и в Средние века<sup>64</sup>, и позднее. Так же во многом остается и сейчас. Правитель дает имя эпохе. Как бы мы ни относились к Брежневу или Хрущеву, к Андропову или Горбачеву, но в нашей жизни навсегда останутся эпохи их имени. (Интересно, что эпохи Ленина в нашей истории не было.) Так вот: в пьесе недавно закончилась эпоха Гамлета-старшего, только что вроде бы началась эпоха Клавдия, и — на тебе! — появляется некто в облике бывшего правителя и заявляет, что нынешняя власть в стране нелегитимна, значит, «пала связь времен», нормального исторического шва, паза, шарнира, сустава, сочленения, узла, соединения нет более. И дело не в акте мести как таковом, Призрак призывает к мести несколько формально, сразу оговаривает, чего не надо делать, мстя; высказанная Гамлетом готовность к мести тоже несколько абстрактного свойства, в то время как волнение его вполне искренне и сильно.

Нет, суть напряжения в том, что Гамлету предстоит сочленять несочленимое, самому ложиться костыми, чтобы соединить сустав времени правильно. Отсюда и проклятье, и разбирающая его злость. Его жизнь уже кончилась. Он становится колесиком исторического времени, часы которого сломались (в принципе, позволительно и так переводить эту метафору, причем тоже дословно), а значит, сам он должен и вертеть это колесико, сам должен становиться шарниром на место сустава. Это задача потруднее, пообширней, чем банально отомстить, да и само задание отомстить только на русском языке так однозначно. Английское слово *revenge*, которым Призрак обозначил свое задание, еще не объяснив, в чем дело, означает еще и *воздаяние, расплата*. Это восстановление справедливого мироустройства, которое было несправедливо нарушено Клавдием. Финальное задание перед уходом формулируется так (1. 5. 82—93):

Коль есть в тебе характер, воспротивься;  
 Не дай кровати датских королей  
 Быть адским логовом разврата и инцеста.  
 Но как бы ни решил ты поступить,  
 Не надо растлевать свой ум и душу,  
 Хоть что-то против матери затеяя:  
 Оставь мать небу — пусть шипы небес  
 Ей колют-жалят сердце. Всё, пора!  
 Ориентир — светляк: заря близка,  
 Раз побледнел огонь его ненужный.  
 Прощай, прощай и помни обо мне.

If thou hast nature in thee, bear it not. (:)  
 Let not the royal bed of Denmark be  
 A couch for luxury and damned incest.  
 But, howsomever (howsoeuer) thou pursues<t> this act,  
 Taint not thy mind,(;) nor let thy soul contrive  
 Against thy mother aught,(;) leave her to heaven,  
 And to those thorns that in her bosom lodge,<>  
 To prick and sting her,(;) fare thee well at once,(;)  
 The glow-worm shows the matin to be near,<>  
 And 'gins to pale his uneffectual fire,(;)  
 Adieu, adieu, adieu (Hamlet),(;) remember me.

Итак, первое слово Призрака — отмести, воздай, а последнее — меня запомни. Последнее, как известно, и запоминается лучше: до середины третьего

<sup>64</sup> А. Я. Гуревич: «Со смертью монарха, харизматической величины, обрывалось течение времени, ибо время жизни социума воплощалось в особе властителя и соответственно обрывалось с его смертью. Время не представляло собой абстракции и, во всяком случае на уровне массового сознания, было антропоморфным» (указ. соч., с. 239). Совершенно соглашаясь с данным Гуревичем определением течения средневекового времени по правителям, я не очень понял его пафоса в этом вопросе. Ясно, что локальный конец света — главным образом, предмет медиевистики, но само квантово-правительственное течение гуманитарного времени в истории и до, и после средних веков, представляется самоочевидным. Мысль, не лишенная, по Гуревичу, «известной доли безумия» (указ. соч., с. 237), кажется мне полностью здоровой и нормальной.

акта Гамлет только и делает, что помнит о Призраке, после мышеловки до похорон Офелии еще и действует во имя Призрака. Итак, герою предстоит самому лечь костью в обновленный сустав времени. И это бы еще полбеда — на то он и герой, герою подобает держать небо, когда надо, — беда в том, что само время распалось, т. е. не просто там вывихнуло один из своих суставов, а распалось... *The time is out...* (это тоже часть оригинала) — нет его. Понятно, что нет его в пазах, суставах, соединении, узле, шарнире, замке, но такое многообразие выбора значений того, из чего, собственно, время *out*, говорит о том, что сам *аут* играет здесь меньшую смысловую роль, превращаясь из полубесмысленной составляющей банальной идиомы «вывихнуть» в некий *outos absolutos* (если позволительно так варварски латинизировать английский) — т. е. это конец света, возможно, локальный, но «это конец» (4. 3. 25).

Значит, подробнее поговорим о локальном конце света в *Гамлете*. От этого разговора все равно не уйти, это почти первое, о чем в пьесе начинают всерьез говорить после обсуждения явления Призрака (1. 1. 123—126):

В достигшем высшего величья Рима  
Пред тем, как сам могучий Юлий пал,  
Могилы опустели: мертвецы  
На улицах зубами скрежетали...

Мертвецы выходят из могил — что это еще может значить? Это настолько однозначно, что не очень-то и воспринимается на фоне многозначности всего в *Гамлете*, находится и историко-бытовой предлог для явления Призрака — грядущая война с Норвегией.

Два рифмованных ключевых стиха, разработке которых мы посвятили здесь столько места, завершаются непонятным на первый взгляд, немотивированным «*Naу<, > come{,} let's go together*». Кроненберг: «Итак, пойдемте вместе, господа». Пастернак: «Пойдемте вместе». К. Р.: «Идемте ж вместе». Радлова: «Ну что ж, пойдемте вместе». Лозинский: «Ну что ж, идемте вместе». Чернов: «Ну что же, господа, уйдем, но вместе». Поплавский: «Но все равно — идемте». Так переведенный последний стих действия перечеркивает все значение двух предпоследних запредельных строк. Какой сценичности могут добиться те из переводчиков, если они так это переводят? Неужели не самоочевиден тот стилистический диссонанс, который возникает? Как не понять и обесмыслен первый стих 1-го акта, так не понят и заштампован последний его стих. Да спутники Гамлета в ужасе от троекратного взятия клятв на крестовой рукояти меча с троекратным гласом-голосом из-под земли, голосом Призрака, с которым Гамлет обращается более чем фамильярно, уж не сошел ли он с ума, от чего прямо предостерегал его Горацио? А тут еще что-то про время и суставы: да они просто пытаются бежать от Гамлета, которому как раз в эту минуту стало страшно — нет, это не то слово: его охватил детский панически-безотчетный страх, он цепляется за них, не оставляйте меня одного... Конец света академически приветствуется только в теории.

О конце света напоминает и первая реакция Гамлета после ухода Призрака (1. 5. 97—98):

Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat  
In this **distracted globe**,(:) remember thee,(?)<sup>65</sup>

Выделенное означает или *смущенный, расстроенный шар*, или *безумный шар*, шар, который всеми комментаторами трактуется двояко — и как ‘земной шар’, и как ‘голова героя’. Поскольку герой головой отвечает за весь мир, то актуальны, конечно, оба значения, значит, и переводить globe нужно именно как шар (тут и Лозинский, и Радлова, и Пастернак, и Ананьев — на высоте, в отличие от остальных, включая новых), а не как разновидность шара (голову или землю). Как известно из Апокалипсиса, мир окончательно сошел с ума перед концом света, поверив Антихристу.

А вот (2. 1) перед нами реализация метафоры конца света, персонификация ее: как в 1 акте шар земной совмещается с головой Гамлета, так здесь конец света-времени выражается в последнем свете глаз Гамлета, направленном на Офелию в процессе некоего сакрального акта передачи световой энергии:

Мой господин, в своей я спальне шила,  
Лорд Гамлет — кое-как камзол наброшен,  
Без шляпы, в неподвижных чулках,  
Свисающих, как узы, на лодыжках,  
Белей сорочки; с дрожью в коленках,  
Со взором, полным муки и страданья,  
Как будто бы он вырвался из ада  
Свой ужас передать, — стал предо мной.

My lord, as I was sewing in my closet (chamber),  
Lord Hamlet with his doublet all unbraced,  
80 No hat upon his head, his stockings foul'd,  
Ungarter'd, and down-gyved to his ankle,  
Pale as his shirt, his knees knocking each other,  
And with a look so piteous in purport<,>  
As if he had been loosed out of hell<,>  
To speak of horrors,(;) he comes before me.

И под конец, слегка пожав мне руку  
И трижды покачавши головой,  
Так глубоко и жалобно вздохнул,  
Что плоть его, казалось, разорвется  
И он умрет. А отпустив меня,  
Он в сторону мою направил взор,  
Вслепую словно находя свой путь...  
За дверь шагнул, не глядя на порог, 100  
Свет на меня последний изливая.

At last, a little shaking of mine arm,(;)   
And thrice his head thus waving up and down,(;)   
He raised a sigh so piteous and profound<,>   
As (that) it did seem to shatter all his bulk,   
And end his being;(;) that done, he lets me go,   
And, with (thrice) his head over his shoulder<s> turn'd,   
He seem'd to find his way without his eyes,   
For out o' doors he went without their help[s].(;)   
And to the last, bended their light on me. .

Видеть суть и путь без глаз — значит быть пророком, Гамлет пантомимически пророчит уход в никуда, в ад, в место лишения всех надежд, и пантомимически прощается с Офелией, начиная рвать связи со здешним временем. Следующий персонаж, с которым он прощается (на сей раз без всякого сожаления), — Полоний. Хотя прощание с ним и полно иронии по отношению к нему самому, но это — прощание, действительное прозаическое прощание с миром в лице его типичного представителя, манипулятора и подхалима Полония. К тому же Полоний — отец самого близкого ему человека, и Гамлет через него старается позаботиться об Офелии, защитить ее от грехов этого мира<sup>66</sup> перед лицом приближающегося Страшного суда, «судя по

<sup>65</sup> Ах бедный призрак, память есть пока  
В смятенном шаре... Помнить о тебе! .

<sup>66</sup> «Не позволяйте ей гулять на солнце: познание благословенно, но не в том смысле, в каком вашу

тому, куда идет этот мир» (2. 1. 180—181). Читает Гамлет (вполне можно это предположить) Откровение Иоанна, а слова, слова — это то, чем опутал Антихрист мир во время своего правления (особенно в интерпретации Вл. Соловьева<sup>67</sup>, — опять воспоминание о будущем). Далее метафорическое описание одряхлевшего мира, заведомо нечестное, ибо честный-то — один из 10000, да как бы как раз этот один не оказался Антихристом! Далее следует на поверхности загадочнейший текст, который трактовали и так и эдак:

сами вы, сэр, должны были бы состариться, for yourself (you your selfe) sir,  
как я, если бы, подобно раку, могли двигались {shall grow} <should be> old as I am:(.)  
назад. (207—209) if like a crab you could go backward.

А с позиций конца света-мира, который метафорически воплощает собой Гамлет, ибо в своем лунатизме, как луна, впитывает в себя свет солнца, свет всего мира, это «как я» вполне понятно: двигаясь назад, «к началу своему», мир идет к концу — перед Полонием выражаться так вполне безопасно (не поймет). Предосторожность нелишняя, ведь, хотя конец и близко, у Гамлета есть долги в этом мире, которые предстоит еще отдать перед тем как уйти в могилу, как от вопроса Полония: Не желаете ли снизойти к нам с небес, мой господин. — Отправляете в могилу? (will you walk out of the air my lord? — Into my grave 2. 2. 211—212).

Да, но в промежутке между этими прощаниями — пересказанным символически-пантомимическим прощанием с Офелией и иронически-деловым — с Полонием было еще и зачитанное последним эпистолярное прощанье Гамлета (2. 2. 124—125):

Твой навеки, возлюбленнейшая моя леди, Thine evermore most dear lady, whilst  
пока этот механизм в его власти, Гамлет this machine is to him. (.) Hamlet

Таким образом, Гамлет попрощался с миром троекратно: так же, как Призрак попрощался с ним самим. Простившись же с живыми, можно и потеоретизировать с друзьями-марионетками по поводу восприятия этого мира:

Значит, судный день близок (2. 2. 244). Then is doomsday near  
.....  
Одна большая тюрьма со множеством засло- A goodly one, in which there are many  
нов, надзирательских и темниц, среди кото- confines, wards and dungeons;  
рых Дания — из худших. (251—253) Denmark being one o' th' worst.  
.....

Эта превосходная опора, земля, кажется мне this goodly frame, the earth, seems to me a sterile  
бесплодным мысом, этот замечательный свод, promontory,(;) this most excellent canopy the air, look  
воздух, посмотрите, эта великолепная нави- you, this brave o'erhanging {firmament}, this majestical  
сающая небесная твердь, эта величественная roof fretted with golden fire,(;) why<,> it {appeareth  
кровля, украшенная золотым блеском, почему nothing} <appears no other thing> to me<,> but (then)  
она представляется мне лишь грязной и ядо- a foul and pestilent congregation of vapours. What

дочь могут познать» (Let her not walk i' th' sun,(;) conception is a blessing, but <not> as your daughter may conceive,(;) friend, look to 't, 2. 2. 186—188).

<sup>67</sup> См.: В. С. Соловьев. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории со включени- ем Краткой повести об Антихристе и с приложениями // В. С. Соловьев. Соч. в 2-х тт. М., 1990. Т. 2. С. 635—762.

витой конгрегацией меланхолических воспарений? **Что за произведение человек:** как благороден в основе, как неисчерпаем в способностях, как выразителен в формах и движениях, как достоин восхищения в действиях, как похож на ангела в умении постигать! Как похож на Бога: краса этого мира, образец живой природы! Но по мне, что это за совершенство — из праха?! (307—318)

<a> piece of work is a man,(!) how noble in reason,(?) how infinite in facult{ies}<y>,(?) in form and moving how express and admirable<?> in action, how like an angel<?> in apprehension, how like a god:(?) the beauty of the world;(,) the paragon of animals; and yet to me, what is this quintessence of dust:(?)

Посмотрим же, что за произведение человек...

## UNFOLD YOURSELF

В связи с анализом примет локального конца света в Гамлете, нельзя еще раз не вспомнить бахтинскую категорию — карнавальность. С того самого момента, как что-то случилось со временем в результате визита Призрака, Гамлет начинает вести себя карнавально. Карнавальное время есть время временного отказа от времени реального, т. е. в принципе и осуществляется в миниатюре идею конца света, репетицию Страшного суда. Именно такую репетицию-разведку и проводит Гамлет.

Готовясь к концу света, Гамлет полтора действия, как мы видели, проверял правильность задания Призрака. Эстетический эксперимент доказал эту правильность. И герой вернулся в трагическую точку конца первого акта, когда увидел глазами своей души вывихнутый сустав времени, увидел, что его личное прошлое (отец и мать) расстыковалось с его личным будущим и лишило его настоящего (Офелия), ведущего в будущее. Операцию по лечению вывихнутых костей времени Гамлет начинает, работая скальпелем: отсекает личные чувства, что сродни анестезии, которая жизненно необходима самому герою, составляющему существенную часть сустава времени. Эту самоанестезию, выраженную в демонстративной заморозке рассудка, герой начал между первым и вторым актами, в описанной Офелией сцене прощания с ней как с последним звеном здешнего мира (2. 1. 78—101).

Вопрос, прикидывается ли Гамлет сумасшедшим или он и правда не в себе от кризисности ситуации и неразрешимости проблем, возникших перед ним, уже не одно столетие волнует критиков. Я бы сказал, что это — осознанное карнавальное безумие. Распад времен не может не привести к безумию, общение с тем, кто оттуда, не может не привести к безумию (Горацио этот момент совершенно точно предсказывает — 1. 4. 76—77), ибо рассудок есть категория здешнего мира и нормального времени. Немедленный перевод стрелок в карнавальное время — единственный шанс хотя бы временного спасения рассудка Гамлета. И он инстинктивно тут же за этот шанс хватается. После ухода Призрака при появлении Горацио и Марцелла Гамлет уже ведет себя не совсем адекватно. Вспомним, что сам момент, когда Гамлет сказал им, что может вдруг решить «в шутовское настроенье впасть» (1. 5. 178), непосредственно предшествовал его формулировке распада времен. Нормальное, ритуальное движение времени прекращается, социальные роли выворачиваются наизнанку, обычная жизнь превращается в только ему ведомый карнавал, а шут, дурак, как известно, один из главных ге-

роев карнавального времени и носитель карнавальности во время нормальное<sup>68</sup>. Ситуация была двойственной еще до встречи Гамлета с Призраком: король, а за ним и весь двор пытаются показать, что все в порядке, все идет своим чередом, а Гамлет уже в середине первого акта выпадает из этого порядка, противоречит ему — только еще в рамках нормальных социальных ролей, используя роль любящего сына. Для того же чтобы осуществить сращивание собой времен, необходимо сделать себе прививку карнавальное сумасшествия, прививку абсолютного смеха.

Роль шута позволяет ему получить одобрение на занятия с актерами, шутство же дает возможность относительно безболезненно, как ему представляется, расстаться с Офелией и, главное, выстроить мышеловку, отобразить подлое прошлое короля Клавдия в настоящем сценическом действии, да так, чтобы сценическое пространство множеством хоровых нитей<sup>69</sup> связалось с пространством реального королевского двора, отражая не только прошлое, но и будущее короля (ведь в конце концов Гамлет напоил-таки его отравленным вином). Что же в действительности напугало короля, — продемонстрированное перед ним его криминальное прошлое, наглядная угроза в будущем (племянник на сцене собирается убить своего дядю) или комментирующие реплики Гамлета, — остается загадкой. Возможно, все сразу. Может быть, и король почувствовал внезапный распад времен, вызванный тем, что ложность положения Клавдия явно стала известна Гамлету, который впрямую выдал ему императив второй реплики пьесы: **встань и открой себя!** И король открывается (и себе в том числе): в следующей сцене мы заставляем его за молитвой.

Далее в трагедии по нарастающей идет срывание Гамлетом окружающих его масок, карнавальное выворачивание каждого кукольного персонажа, как и всех традиционных ситуаций, наизнанку. Первой Гамлет смог вывернуть наизнанку Офелию, обнажив пошлость ее женской любви; затем вывернул наизнанку свою мать, перед лицом-портретом-призраком отца Гамлета сорвав маску с Клавдия; наизнанку — Полония, назвав его наугад и на спор крысой и насадив на клинок вслепую, может быть надеясь, что это король; затем вывернул наизнанку и самого короля Клавдия, проча ему официальный визит в кишечник нищего, а затем назвав его матерью, и его поручение Розенкранцу и Гильденстерну (предварительно дважды вывернув их морально наизнанку — перед сценой у матери — флейты, и после нее — губки), отправив их на казнь, т. е. буквально путем отсечения головы вскрывая их физическую изнанку. Вывернул наизнанку пиратов, используя их как волшебных помощников; наизнанку — величие Александра Македонского и Юлия Цезаря; наизнанку — траур брата Офелии Лаэрта.

И все. Карнавал кончился: он увидел мертвую Офелию. Значит, она не была куклой, и наизнанку Гамлет вывернул живого человека. Траур ее брата с изнанки пафоса на лицо чувства выворачивал уже не карнавальное шут,

<sup>68</sup> В связи с этим интересно, что один из лучших Гамлетов XX века, Гамлет Иннокентия Смоктуновского, был сыгран актером вскоре после того, как он гениально сыграл (в постановленном Товстоноговым в Большом драматическом театре спектакле «Идиот» по роману Ф. М. Достоевского) князя Мышкина, который является столь же карнавально-серьезным и глубоким, сколь и сам Гамлет.

<sup>69</sup> «Вы хороший хор», — говорит Офелия Гамлету (3. 2. 258).

не функциональный джокер, управляемый Призраком с того света. Над Офелией сходил с ума живой, настоящий Гамлет, влюбленный гуманист, значит, последняя маска, которая была сорвана Гамлетом, — маска шута, приросшая к его собственному лицу. Срывать пришлось вместе с кожей. Далее Гамлет уже не функция, а просто человек с обнаженными нервами, человек, на котором сыграли, как он ни сопротивлялся, человек, не живший, а выполнявший долг. Хоть поздно, но и Гамлет **открыл себя** (вещей была песня Офелии: «Без маски его положили в гроб»<sup>70</sup> — 4. 5. 170), что собственно, надо думать, и было гуманистической сверхзадачей Шекспира.

«Открой себя» — категорический императив всей эпохи Возрождения, накладывающийся на автоимператив Гамлета — *Stand*, слово, которое все переводчики понимают почему-то как обычное *stay*, то самое *stay* (остановись!), что обращает вскоре Горацио к Призраку (1. 1. 59, 136, 148). Однако слово *stand* вовсе не равнозначно слову *stay*, хотя может, конечно, в некоторых ситуациях употребляться в этом значении. Но основной смысл императива *stand*, обращенного, конечно, через голову Бернардо (который его вовсе и не заметил) к главному герою, аналогичен, пожалуй, пушкинскому «Восстань, пророк...»<sup>71</sup> (между прочим, и Гамлет часто пророчествует). Целиком символическое высказывание (*Stand and unfold yourself*) приобретает свой истинный смысл только в сочетании с первым вопросом (*Кто там?*): две стартовые реплики, как два зубца ключа, вскрывают код всей эстетической структуры, всей архитектоники *Гамлета*, это те самые две пересекающиеся спиральные линии трагедии, на которых построил свой анализ Л. С. Выготский в специальной главе «Психологии искусства»<sup>72</sup>.

Хотя шекспироведы в последнее время больше внимания обращают на первый вопрос (*кто там?*)<sup>73</sup>, сам Гамлет исследует оба вопроса и параллельно, и, в значительной степени, последовательно: две реплики буквально раскалывают трагедию на две половины. Первая (до завершения «мышеловки», 3. 2. 285) посвящена главным образом проблеме *кто там*, вторая — выполнению гуманистического императива *открой себя*. Месть и вся связанная с ней внешняя сюжетика, на анализе которой сломано так много литературоведческих и театроведческих перьев, лишь третья реплика трагедии и третьестепенная по большому счету проблема: *Long live the king!* — вообще не внутренняя задача трагедии, а просто литературно-сценическое средство измерения театрального времени, отпущенного герою для решения проблем времени реального, и способ защиты этих сущностных проблем от поверхностного в них проникновения.

Человек перешел все условные границы, переступил через все: через любовь, через смерть, через мать, через страх, через мысль и глупость; узнал, кто там и что здесь, с мукой понял, что должен сделать... И теперь этот человек открыл себя в тот момент, когда окончательно закрылось его будущее

---

<sup>70</sup> Перевод вполне возможный, хотя и на грани возможного, в ориг.: They bore him barefaced on the bier.

<sup>71</sup> А. С. Пушкин. Пророк.

<sup>72</sup> Только он не знал, как определяются-называются эти линии, потому что смысл первых реплик был от него закрыт переводами.

<sup>73</sup> См., например: S. Greenblatt. *Hamlet in purgatory*. Princeton, 2001.



в могиле Офелии. (Неправа Марина Цветаева: сорок тысяч братьев, чью любовь перевесит любовь Гамлета, — это больше, чем один любовник<sup>74</sup>. Впрочем, тут вообще не той мерой измерено.)

Жизнь Гамлета кончилась: в последней сцене последнего акта Гамлет уже не живет, хотя он уже живой. Он рассказывает о своей жизни Горацио и через Горацио, он в этом остатке жизни после жизни заботится только о своей **здешней** жизни после смерти, с него начисто слетает мистика, его перестает инфернально мучить проблема мести: о воздаянии Клавдию он рассуждает с Горацио уже в чисто юридическом, мирском ключе 5. 2. 66—73:

Не вызов ли, скажи, все это мне? —  
Убил он короля, мать развратил,  
Встал на пути моей судьбы, надежд,  
Теперь крочком и жизнь мою цепляет.  
За подлость всю — не справедлива ль мысль  
С ним расплатиться этою рукой?  
Не буду ли я проклят, если язве  
Позволю зло нести в природу нашу?

Does it not<,> think<'st> thee, stand me now upon{?}  
He that hath kill'd my king, and whored my mother,  
Popp'd in between the election and my hopes,  
Thrown out his angle for my proper life,  
And with such cozenage,(;) is 't not perfect conscience?(.)  
<To quit him with this arm? and is 't not to be damn'd  
To let this canker of our nature come  
In further evil.

Накануне предчувствуемой им смерти Гамлет предается ироническим язычковым играм с Озриком, над которым смеется добродушно с Горацио, рассуждает о значении слов, вспомнив, что он бывший студент; с интересом анализирует условия пари Клавдия, демонстрируя полную готовность ко всему, открытость всему; забыв обо всем, отвергая предчувствия оттуда, он просто живет остатками настоящего.

Гамлет прощает Лаэрта, прощает мать, он без всякой злобы или задней мысли играет с Лаэртом на рапирах, судьба, которую он так ненавидел, уже сыграла на нем, теперь датский принц сам честно играет остатки жизни, он больше не убийца, он сохраняет найденное лицо и только в ответ на скрытый, нанесенный чужими руками удар Клавдия наносит свой удар («Сталь тоже с ядом! . . Так за дело, яд!» — 5. 2. 339).

И непосредственно перед смертью Гамлета волнуют дела этого, **здешнего** мира, больше всего его волнует своя посмертная слава, свое честное имя, его волнует, кто будет править Данией, и совершенно не волнует, что будет **там**. Его волнуют слова, которые он успеет или не успеет сказать, а вовсе не «остальное — безмолвие» (5. 2. 375). **Там** слов не будет — единственное, что теперь твердо знает Гамлет, если сны там и приснятся, то немые, а человек-то — говорящее животное, превращаться в немую тварь ему нежелательно и, следовательно, выполнять загробные поручения в этом мире — миссия сомнительная.

Гамлет, перед смертью найдя себя, возвращается в свое скептическое состояние, в котором он бодро пребывал, когда любил Офелию (2. 2. 117—120):

Усомнись, что звезды — пламя,  
И что солнце сходит вниз,  
Усомнись, не лжет ли правда,  
Что люблю — не усомнись. 120

Doubt thou<,> the stars are fire,  
Doubt that the sun doth move,(.)  
Doubt truth to be a liar,  
But never doubt<,> I love.

<sup>74</sup> См.: Диалог Гамлета с совестью // Марина Цветаева. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 344. Но Цветаева и права, потому что воспринимала Гамлета в нашей переводческой традиции — там он таковой и есть.

Не поняв основных, стартовых, взводящих курок трагедии реплик (who's there? и stand and unfold yourself), все переводчики (кроме Полевого, которого в точности никогда не подозревали) вместо дословного и ключевого *сомневайся*, дружно написали *Не верь...*, *верь*, подменяя ключевую категорию скептицизма сомнение светской проблемой веры-доверия, и стилистически и семантически легковесной.

Итак, начиная с середины третьего акта вопрос **кто там** постепенно уступает место ответу «Встань и открой себя» — вместо того, чтобы думать о том, **кто там**, подумай о тех, **кто здесь**. В конце *Гамлета* вопрос «Кто там?» решительно потерял свою актуальность, потому что оказалось, во-первых, там не кто, а что, и во-вторых, там не дальнейшее, а остальное, не продолжение, а молчаливый остаток. Там нам снится только покой и ничего кроме покоя. Все беспокоество, связанное с ответом на вопрос *кто там*, остается здесь, жизнь Гамлета остается с теми, кто здесь: «Вперед, бойцы, дать залп!»

Чтобы открыть себя, Гамлет борется одновременно с мифом и жанром, с мифом, из которого была написана его история; и жанром трагедии, в котором он только и мог существовать на сцене. Но здесь мы уже переходим в область исторической поэтики. К этой области ближе глава моей книги, посвященная воспроизведению хоровых функций в *Гамлете*<sup>75</sup>. Заметим только, что стартовые, закручивающие пружину трагедии вопросы оглашаются не обычными действующими лицами. Бернардо и Франциско — единицы хора трагедии. Их диалог — не диалог частных лиц, выясняющих между собой отношения (как это кажется со стороны), а хоровые вопросы к герою.

Впрочем, **открыть себя** — это не только обращение хора к герою. Это задача, возникающая перед современным героем вообще (в противовес средневековым взглядам, обращенным прежде всего к тому, кто там), и даже в целом перед современным человеком (in statu nascendi), вынашиваемым, как известно, именно Ренессансом. Современный человек был выношен той эпохой, но задача, поставленная Шекспиром, не может быть решена человечеством в целом, а постоянно требует от каждого отдельного человека нового ответственного решения.

---

<sup>75</sup> См. *И. В. Пеишков*. Автор «Гамлета» оставил нам свою подпись. М., 2010. гл. 4.

# Otherness, intercorporeity and dialogism in Bakhtin's view of the text

A. PONZIO

## 1. The body and carnival in life and literature

Working out my answers to the questions asked me by the editorial staff of *Dialog, Karnaval. Chronotop* (1997, 1, 18), and developing my essay "From Moral Philosophy to Philosophy of Literature: Bakhtin from 1919 to 1929" (*Dialog. Karnaval. Chronotop*, 1996, 3, 16, pp. 97—116), in this paper I will continue examining the role of Rabelais and consequently of intercorporeity, carnival, grotesque body in Bakhtin's work. In Bakhtin's view dialogue does not consist in the communication of messages, nor is it an initiative taken by self. On the contrary, the self is always in dialogue with the other, that is to say, with the world and with others, whether it knows it or not; the self is always in dialogue with the word of the other. Identity is dialogic.

Mikhail M. Bakhtin's multiple interests are closely connected with two problematics which mostly characterize his research: dialogue, examined through its literary depiction in Fyodor Dostoevsky's polyphonic novel, and grotesque realism of carnivalized popular culture, studied through its depiction in François Rabelais. "Dialogue" in Bakhtin does not ensue from a decision to assume an open attitude towards others (as has often been wrongly maintained), it is not the result of initiative taken by the I, the result of a disposition for opening to the other, but rather it is the very place of the I's formation and manifestation. Dialogue is not the result of the I's decision to respect the other or listen to the other. On the contrary, dialogue is the impossibility of closure, of indifference, the impossibility of not becoming involved and is particularly evident in attempts at closure, at indifference that simply prove to be tragico-comical. Bakhtin shows how Dostoevsky was not interested in the human being committed to dialogue in full respect of the other, but in dialogue as it occurs in spite of the subject, in spite of self. The word is dialogic because it is passively involved with the word of others. Dialogue depicted by Dostoevsky and theorized by Bakhtin is the impossibility of being indifferent to the other, it is unindifference — even in indifference, hostility, hatred — of the you towards the I. Even when unindifference degenerates into hatred, the other continues to count more than anything else. Therefore, dialogue does not simply subsist with the composition of points of view and identities, but, quite on the contrary, it consists in refractoriness to synthesis, including the illusory synthesis of one's own identity, of identity of the self, which in effect is dialogically decomposed or detotalized insofar as it is inevitably involved in otherness, just as the life of the "grotesque body" is inevitably involved in the life of others.

Bakhtin's conception of dialogue and otherness is extraordinarily original. Dialogism is at the very heart of the self. Self is implied dialogically in otherness,

just as the “grotesque body”<sup>1</sup> is implied in the body of other living beings. In fact, from a Bakhtinian perspective *dialogue* and *intercorporeity* are closely interconnected: there cannot be dialogue among disembodied minds, nor can dialogism be understood separately from the biosemiotic conception of sign. For Bakhtin dialogue is the embodied, intercorporeal, expression of the involvement of one’s body (which is only illusorily an individual, separate, and autonomous body) with the body of the other. The image that most adequately expresses this idea is that of the ‘grotesque body’<sup>2</sup> in popular culture, in vulgar language of the public place, and above all in the masks of carnival. This is the body *in its vital and indissoluble interconnectedness with the world and the body of others*.

The original title of Bakhtin’s book on Rabelais, literally *The Work of François Rabelais and Popular Culture of the Middle Ages and Renaissance*, stresses the intricate connection between Rabelais’s work, on the one hand, and the view of the world as elaborated by popular culture (its ideology, its *Weltanschauung*) as it evolves from Ancient Greek and Roman civilization into the Middle Ages and Renaissance, on the other, which in Western Europe is followed by the significant transition into bourgeois society and its ideology. The Bakhtinian conception emphasizes the inevitability of vital bodily contact, showing how the life of each one of us is implicated in the life of every other.

Therefore, in what may be described as a “religious” (from Latin *religio*) perspective of the existent, this conception underlines the bond interconnecting all living beings with each other. Dostoevsky’s polyphonic novel was in line with carnival tradition, as demonstrated by Bakhtin in the second edition (1963) of his book of 1929.

The category of the “carnavalesque” as formulated by Bakhtin and the role he assigns to it in his study on Rabelais can only be adequately understood in the light of his global (his “great experience”) and biosemiotic view of the complex and intricate life of signs.

The original title of Bakhtin’s book on Rabelais, literally *The Work of François Rabelais and Popular Culture of the Middle Ages and Renaissance*, stresses the intricate connection between Rabelais’s work, on the one hand, and the view of the world as elaborated by popular culture (its ideology, its *Weltanschauung*) as it evolves from Ancient Greek and Roman civilization into the Middle Ages and Renaissance, on the other, which in Western Europe is followed by the significant transition into bourgeois society and its ideology.

Bourgeois ideology conceives bodies as separate and reciprocally indifferent entities. Thus understood human bodies have two things in common: firstly, they are all evaluated according to the same criterion, that is to say, their capacity for work; secondly, they are all interested in the circulation of goods, including work understood as merchandise to the end of satisfying the needs of the individual. Such ideology continued into Stalinist Russia when Bakhtin was writing, and into the whole period of real socialism where work and the capacity for production were the sole factors taken into serious consideration. In other words, work

---

<sup>1</sup> Bakhtin, Mikhail (1965). *Rabelais and His World*. Eng. trans. and ed. K. Pomorska. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1968. New trans. H. Iswowsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

<sup>2</sup> cf. *ibid.*

and productivity were the only elements considered as connecting individuals to each other. Therefore, beyond this minimal common denominator, individual bodies were considered as reciprocally indifferent to each other and separate.

The carnivalesque participates in the “great experience” which offers a global view of the complex and intricate life of bodies and signs. The Bakhtinian conception emphasizes the inevitability of vital bodily contact, showing how the life of each one of us is implicated in the life of every other.

Furthermore, the condition of excess is emphasized, of bodily excess with respect to a specific function, and of sign excess with respect to a specific meaning: signs and bodies — bodies as signs of life — are ends in themselves. On the contrary, the minor and more recent ideological tradition is vitiated by reductive binarism, which sets the individual against the social, the biological against the cultural, the spirit against the body, physical-chemical forces against life forces, the comic against the serious, death against life, high against low, the official against the non-official, public against private, work against art, work against non official festivity. Through Rabelais, Bakhtin recovered the major tradition and criticized the minor and more recent conception of the individual body and life inherent in capitalism as well as in real socialism and its metamorphoses. Dostoevsky’s polyphonic novel was in line with the major tradition in *Weltanschauung*, as demonstrated by Bakhtin in the second edition (1963) of his book of 1929.

The self cannot exist without memory; and structural to both the individual memory and social memory is otherness. The kind of memory we are alluding to is the memory of the immediate biosemiotic “great experience” (in space and time) of indissoluble relations to others experienced by the human body. These relations are represented in ancient forms of culture as well as in carnivalized arts: however, the sense of the “great experience” is anaesthetized in the “small,” narrow-minded, reductive experience of our time.

Bakhtin’s monograph on Rabelais forms an organic part of Bakhtinian writings, including those signed by Voloshinov and Medvedev.

In *Rabelais* Bakhtin develops the distinction, made in Freudianism, between official ideology and unofficial ideology relatedly to the literature of Humanism and the Renaissance considered in its vital connection with the low genres of Medieval comico-popular culture. Moreover, he continues his studies on the sign in general (and not just the verbal sign) as developed in *Marxism and Philosophy of Language*<sup>3</sup>, analyzing the transformation of verbal and nonverbal carnival signs into the signs of high European literature. Also, the 1963 edition of his monograph on Dostoevsky is a significant integration of the 1929 edition with a chapter on the genesis of Dostoevsky’s polyphonic novel, considered as the greatest expression of “carnivalized literature,” whose origins are traced back to the serio-comical genres of popular culture, such as Socratic and Menippean dialogue. In *Rabelais* Bakhtin works on the prehistory of the novelistic word, identified in the comicality and parodization of popular genres.

---

<sup>1</sup> Volochinov, Valentin, N. (Michail Bachtin) (1929). *Marxismo e filosofia del linguaggio*, It. trans. M. De Michiel, ed. A. Ponzio. Lecce: Manni, 1999. French trans. by Patrik Sériot and Inna Tylkowski-Ageeva. Limoges: Lambert-Lucas, 2010.

Furthermore, his analyses in *Rabelais* of the “language of the public place” and of the double character of vulgar expression, at once praising and offensive, confirm and develop his conception of the sign as essentially plurivocal, and in the case of verbal signs in particular, as the expression of the centrifugal forces of linguistic life. For example, his reference<sup>4</sup> to Dostoevsky’s notes on an animated conversation formed from a single vulgar word used with different meanings is closely connected to his studies on the ductility and ambiguity of sense in the language of the grotesque body and its residues in the context of his work on the complex phenomenon called “carnival”.

*Rabelais* plays a central role in Bakhtin’s thought system. All this is connected to his conception of Marxism. By contrast with oversimplifying and suffocating interpretations, Bakhtin developed the idea introduced by Marx that the human could only ever be fully realized with the end of the reign of necessity. Consequently, a social system that is effectively alternative to capitalism is one that considers *free time*, that is, time available for otherness — one’s own otherness as well as the otherness of others —, and not *work time* as the real social wealth: the “time of unofficial festivity” as discussed by Bakhtin in his monograph on *Rabelais* is closely connected to the “great time” of literature.

What carnival is for Bakhtin he tells us in *Rabelais*. In this monograph he uses the term “carnival” to indicate a complex phenomenon present in all cultures, formed through a system of verbal and nonverbal signs, attitudes and conceptions oriented in the sense of comicality and joyous living. Carnival does not only concern Western culture, or the Russian spirit, but any culture at a world level insofar as it is human.

Today because of global communication we are witnesses to the unprecedented spread of the ideology of productivity and efficiency throughout the world, which is in complete contrast with the vision of carnival and the carnivalesque. The ideology of productivity and efficiency presupposes exasperated individualism, which is connected with the logic of competitiveness, and all this is in net contrast with the concept of “grotesque body” grounded in intercorporeity, in the involvement of one’s own body with the world and with the body of others, theorized in relation to carnival. However, as much as it is dominant, the logic of exasperated individualism, productivity and efficiency cannot eliminate the human inclination towards nonfunctionality and the other.

The properly human is the *nonfunctional*. The non-functional is a vocation of the properly human as testified by literary writing in which the carnivalesque endures. Like all esthetic activity the literary work too expresses the non-written right of man to nonfunctionality: in George Orwell’s *Nineteen Eighty-Four* ultimate resistance to a social system based on productivity and efficiency is represented by literature. In this sense literature (and art in general) is and always will be carnivalized.

The human sciences may be described as human for a reason that goes beyond the fact that they are concerned with the human being; in other words, the term “human” may be considered in an evaluative sense and not just as a descriptive adjective. The “human” sciences recognize the human right to nonfunctionality

---

<sup>4</sup>Ibid.

which should be at the basis of our understanding of signs, texts and works in general produced by humanity. There is no such thing as a human product that does not contain traces of nonfunctionality, that is, some useless and nonfunctional detail. With the assertion of nonfunctionality the human being is manifested as an end in itself, and not as a means.

A work's creativity is the expression of being an end in itself. However, in today's globalized world creativity only finds expression at an individual level, as the expression of the single artist. On the contrary, in past cultural systems nonfunctionality, excess, assertion of the human and of human products as an end in themselves found expression in the collectivity, in carnival.

The Bakhtinian-Rabelaisian vision is not continued by authors of academic essays and scientific works, but rather by literary writers, especially novelists, not just writers from this or that country, but at the level of world literature. In addition to the writings of Western authors (such as Fernando Pessoa, Italo Calvino, Milan Kundera, Mikhail Bulgakov, etc.), for example, narrative finds truly interesting developments in polyphonic terms particularly in the Latin-American novel. To paraphrase Bakhtin (1970—71), we could say that the Bakhtinian-Rabelaisian vision does not invite scientists, critics, or semioticians to celebrate its resurrection, but writers.

For all these reasons Bakhtin's work on Rabelais is of central importance not only in the development of his own thought system, but rather contemporary culture generally. The second 1963 edition of the Dostoevsky monograph includes important revisions concerning the relationship between dialogue, novelistic discourse and carnivalization.

Bakhtin's monograph on Rabelais has also influenced and continues influencing the human sciences directly and indirectly, especially culturological studies, theory of literature and literary criticism. It has directly and indirectly inspired literary writing. It is difficult to say just how a writer is inspired unless the author-man makes explicit statements about his work. However, such statements need to be verified through confrontation with the work itself and the author-writer. To remain inside Italian borders, we could advance the hypothesis that Umberto Eco's *Il nome della rosa*, Dario Fo's *Mistero Buffo*, and some of Calvino's works at least breathed the same atmosphere created by this exceptional work by Bakhtin.

## **2. Dialogue and polyphony in the novel and drama: representation and depiction**

Bakhtin analyzes various aspects forming the "concrete architectonics" of the real world of action with a focus on the role of otherness. His so-called "concrete architectonics" implies the unitary and unique event in light of which all values, meanings and spatio-temporal relations are created and organized. The aspects forming his architectonics are delineated in terms of: *I-for-myself*, *the-other-for-me*, and *I-for-the-other*.

Architectonics is organized around a subject; but this subject is unable to reach a full understanding of this event. In fact, the subject's discourse as direct discourse and self-reflexive discourse belonging to the "confession" genre is inca-

pable of an overall view. The subject remains within the sphere of *representation*, which means to say that the I, as is characteristic of representation, plays specific roles made of verbal and nonverbal signs through which it is fulfilled as I, and therefore is incapable of seeing itself as other, of leaving the sphere of its own identity. The word of the I is an objective word: the I speaks directly and identifies with its own verbal and nonverbal behavior.

Nor is it possible to reach a full understanding of the I's concrete architectonics through discourse external to the I, but oriented by cognitive goals and a uniquely gnoseological point of view. In fact, such a point of view aims to be objective and indifferent and claims not to be emotionally or valuatively participative and as such is incapable of *comprehending* that which it describes, indeed tends to impoverish it by losing sight of the details that render it live and unfinalizable. The word that claims to be neutral is another case of representation. The neutral word claims to describe the verbal and nonverbal world of others objectively. The neutral and objective word of representation is oriented by the logic of identity which means to say that it tends to reduce the relation among mutually external and non interchangeable positions to a single point of view, creating a world devoid of the capacity for effective confrontation with anything outside itself.

Instead, according to Bakhtin, the interpretation-comprehension of architectonics presupposes a position that is other, a position that is at once different and unindifferent, participative. In this case it is no longer a question of representing, but of rendering or depicting. That which is depicted or rendered is not merely expressed or described, but rather it is interpreted participatively. The verb "to render" expresses this well and, in fact, it may also be used for the verb "to translate". Rendering or depiction in contrast to representation indicates proximity to that which is rendered to the very point that rendering may be associated to surrender, while at the same time implying distancing, extralocalization, a relation of alterity which leaves the rendered in its position as subject.

In *Towards a Philosophy of the Act*, Bakhtin indicates art, specifically verbal art, that is, literature, as the place where such a vision is achieved:

The world that is correlated with me is fundamentally and essentially incapable of becoming part of an aesthetic architectonic. As we shall see in detail later on, to contemplate aesthetically means to refer an object to the valuative plane of the other<sup>5</sup>. (Bakhtin 1993: 74—75)

Bakhtin develops these statements in an immediately subsequent text, "Author and Hero in Aesthetic Activity," included in his volume of 1979:

My own axiological relationship to myself is completely unproductive aesthetically: for myself, I am aesthetically unreal [...]

The organizing power in all aesthetic forms is the axiological category of the other, the relationship to the other, enriched by an axiological 'excess' of seing for the purpose of achieving a transgredient consummation.

---

<sup>5</sup> Bakhtin, M. (1993). *Signs, Dialogue and Ideology*, a cura di S. Petrilli. Amsterdam: John Benjamins. pp. 74—75.



The realization of an artwork requires a unitary reaction to the hero's world in its totality. This unitary reaction is different from simply cognitive and practical reactions though it is not indifferent to the latter; on the contrary, it unites all single cognitive and emotional-volitional reactions into an architectonic whole. If this unitary action is to acquire artistic value, it should express the resistance of reality, of life, of which the hero is an expression, of that which is objective with respect to its objectification, it should convey a sense of the hero's otherness, with its extra-artistic values. To achieve this the unitary action is extralocalized with respect to the hero on both a spatio-temporal level as well as the axiological, specially when a question of the autobiographical hero. If, instead, the condition of extralocalization does not obtain, the autobiographical hero will assume confessional overtones devoid of artistic value.

The texts by Bakhtin we are now analyzing also anticipate his critique of Russian Formalism, which he developed systematically in the book signed by Pavel N. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship*, published in 1928.

Bakhtin's text on the philosophy of responsible action sheds light on the course of his research through to his 1929 monograph on Dostoevsky. According to Bakhtin, Dostoevsky's "philosophy" should neither be identified with the specific conceptions and viewpoints of the heroes populating his novels, nor with their specific contents. On the contrary, Bakhtin finds traces of the architectonics theorized in his paper on moral philosophy, *Towards a Philosophy of the Act*, in the overall structure of Dostoevsky's works which are organized according to the principle of dialogism. This is what Bakhtin was alluding to when he stated that "to affirm someone else's 'I' not as an object but as another subject — this is the principle governing Dostoevsky's worldview". This statement becomes clearer in the light of a paper on Dostoevsky by Vjacheslav V. Ivanov (1973). In Dostoevsky's "polyphonic novel," the character is no longer described by an 'I' and considered as an object. On the contrary, the character itself is a centre of otherness and consequently organizes its world in a perspective that is oriented by the logic otherness:

Dostoevsky carried out, as it were, a small-scale Copernican revolution when he took what had been a firm and finalizing authorial definition and turned it into an aspect of the hero's self-definition. [...] Not without reason does Dostoevsky force Makar Devushkin to read Gogol's "Overcoat" and to take it as a story about himself [...]

Devushkin had glimpsed himself in the image of the hero of "The Overcoat," which is to say, as something totally quantified, measured, and defined to the last detail: all of you is here, there is nothing more in you, and nothing more to be said about you. He felt himself to be hopelessly predetermined and finished off, as if he were already quite dead, yet at the same time he sensed the falseness of such an approach. [...]

The serious and deeper meaning of this revolt might be expressed this way: a living human being cannot be turned into the voiceless object of some secondhand, finalizing cognitive process. In a human being there is always something that only he himself can reveal; in a free act of self-consciousness and discourse; something that does not submit to an externalizing secondhand definition. [...]

The genuine life of the personality is made available only through a dialogic penetration of that personality, during which it freely and reciprocally reveals itself.

According to Bakhtin, dialogism as depicted in Dostoevsky's polyphonic novel consists of the fact that one's own word alludes always and in spite of itself, whether it knows it or not, to the word of others. No judgment-word, no judgment on an object, may be separated from an orientation, a stand that must necessarily be taken towards the other. This means that the word is never oriented directly towards its theme. There is always a process of refraction in a word for the word is always mediated by a relation to others, which is a relation of both the cognitive and emotional orders. Judgment-words are at once allocution-words, therefore words that enter into dialogic contact with other words. Consciousness of self is reached and perceived against the background of the consciousness that another has of it; "I-for-myself" against the background of "I-for-the-other". Therefore, dialogism also presents itself in a single voice, in a single utterance, as the interference of contradictory voices present in every "atom" of this utterance, in the most subtle structural elements of discourse and, therefore, of consciousness.

In Dostoevsky, the dialogic condition is most evident when the hero makes claims to complete independence from recognition by the other, from the other's gaze, the other's word; dialogue is manifest when characters make a show of absolute indifference to the opinion of others, to their value judgments. Such an attitude is particularly obvious in the monologue of the man from the underworld. His obsession with autonomy leads the hero to anticipate the possibility of denial with his own word. But, says Bakhtin (1929), the hero's very anticipation of the other's reply and his response to this reply reveals his dependence on the other (on himself). He *fears* that the other may think that he *fears* the other's opinion. But such fear reveals his dependence upon the other's consciousness, the impossibility of being satisfied with one's own self-determination.

Dostoevsky is not at all interested in showing man engaged in dialogue that is wholly respectful of the other, but rather he is intent upon evidencing the condition of inevitable involvement in dialogue in spite of oneself, *in spite of* one's own intentions. Dostoevsky shows that the word is dialogic because of its passive involvement in the word of the other. Dialogue does not only occur in a situation of harmonious composition among points of views and identities; on the contrary, dialogue is structured in refractoriness to synthesis, including the illusory synthesis of one's own identity. In fact, identity is dialogically fragmented insofar as it is inevitably implicated with alterity, just as the "grotesque body"<sup>6</sup> is implicated with the body of others.

Bakhtin focuses on the relationship between dialogue and body as early as the first 1929 edition of his book on Dostoevsky. Dialogism cannot be obtained among disembodied minds. Dialogue takes place among voices — not monologic and integral voices, but internally dialogic and divided voices — and voices al-

---

<sup>6</sup> Bakhtin, Mikhail (1965). *Rabelais and His World*. Eng. trans. and ed. K. Pomorska. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1968. New trans. H. Iswowsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

lude to the ideological position *embodied* in the world. Bakhtin highlights the problematic of the voice's embodiment. His statement that Dostoevsky's hero is *voice* and that the author does not show it to us as though it were an object, but has us listen to it, is misunderstood by René Wellek<sup>7</sup> as the expression of idealism. Such a misunderstanding is perfectly in line with the criticism conducted against Bakhtin by the representatives of "socialist realism" and their unjust accusation of "polyphonic idealism," which repropounded the opposition established by Merezhkovsky between Dostoevsky "profet of the spirit" and Lev N. Tolstoy "profet of the flesh".

Bakhtin made a point of emphasizing the body's direct involvement in the circumspect word depicted by Dostoevsky; he evidenced the implications, effects registered in the hero's relationship with his own body as a consequence of the word that is aware and cautious of the other, in spite of itself; a word that, precisely when flaunting maximum indifference, refusal, opposition, is in fact revealing its unindifference to the other. As an example by the man from the underworld makes very clear, one's body is overwhelmed by an interference of voices and as such is deprived of self-sufficiency and univocality; the body does not belong to the hero, it is not his own, for it is exposed to the gaze and to the word of the other.

The body puts the individual's presumed autonomy into crisis, rendering the idea of autonomy illusory, even ridiculous given that the body is constitutively intercorporeal in both a diachronic and synchronic perspective. Despite separations, belongings, memberships, distinctions, erasements functional to individuality, the body of each and every one of us *remembers* its constitutive intercorporeity, in spite of memory as determined in the "small experience," and does so in terms of the "great experience" (an expression used by Bakhtin in one of his annotations from the 1950s). The body is refractory to the "technologies of self" and to the "political technology of the individual" (Michel Foucault). The body is *other* with respect to the subject, to consciousness, to domesticated, graded, filtered, adapted memory; the body is other with respect to the narration that the individual or collective subject has constructed for itself and through which it delineates its identity. The body is other with respect to the image that the subject presents as its identity card, which the subject exhibits and wishes others to take into consideration, being the physiognomy it offers for recognition, the role it recites in relation to identity. The body viewed as that which is other is the body viewed in terms of singularity, unrepeatability, nonfunctionality, excess with respect to a given project, narration, "authentic" standpoint and finds one of its strongest expressions in death considered as an inconclusive end: the living body knows before being known, feels before being felt, lives before being lived, experiences before being experienced. This body is connected to other bodies without interruption in continuity, it is implicated, involved with life over the entire planet Earth, as part of the general ecosystem, an interrelated complex from which no technology of self will ever free it.

---

<sup>7</sup> Wellek, René (1995). "Michail Bachtin". In *Storia della critica moderna*, ed. A. Lombardo, vol. VII. Bologna: Il Mulino, pp. 494—518 (It. trans of "Mikhail Bakhtin," in *A History of Modern Criticism*, VII, New Haven: Yale University Press, 1991).

Globalization related to capitalist production and the consequent expansion of biopower have led to the controlled insertion of bodies into the production system and to confirmation and reinforcement of the idea of the individual as a separate and self-sufficient entity. This has led to the progressive and almost total disappearance of cultural practices and worldviews that are grounded in intercorporeity, interdependency, the body's exposition to the other, its openness to the other. The different ways of perceiving the body by popular culture, discussed by Bakhtin in *Problems of Dostoevsky's Poetics* and *Rabelais and His World*, the different forms of "grotesque realism" are almost extinct. In fact, the body as perceived by popular culture, being neither entirely individualized nor detached in any way from the rest of the world, does not respond to today's dominant conception of body or corporeal life generally. Rather than view the body as an isolated biological entity, as a sphere of life that belongs to the individual, is possessed by the individual, the body as presented by grotesque realism is undefined, unconfined to itself, a body in relation of symbiosis with other bodies, of transformation and renewal through which the limits of individual life — and this is the essential point — are continually transcended. Instead, because of insistent assertion of the individualistic, private, static conception of body, verbal and nonverbal signs connected to the practices and conceptions of the grotesque body have almost completely disappeared. What we are left with are mummified residues analyzed by students of folklore, archeological remains preserved in ethnological museums and in the histories of national literature. Signs of the grotesque body include ritual masks, masks used during popular festivities, carnival, all of which only a faded image has reached us today.

The signs and language of the grotesque body privilege and exalt those parts of the body, excrescences and orifices, that most favour communication with other bodies as well as between the body and the world, with recourse to blends and contaminations which know no interruptions between the human and the nonhuman:

The grotesque body [...] is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created, and builds and creates another body [...]. the grotesque ignores the impenetrable surface that closes and limits the body as a separate and completed phenomenon.

The grotesque mode of representing the body and bodily life prevailed in art and creative forms of speech over thousands of years [...].

This boundless ocean of grotesque bodily imagery within time and space extends to all languages, all literatures, and the entire system of gesticulation; in the midst of it the bodily canon of art, belles lettres, and polite conversation of modern times is a tiny island. This limited canon never prevailed in antique literature. In the official literature of European peoples it has existed only for the last four hundred years [...].

The new bodily canon, in all its historic variations and different genres, presents an entirely finished, completed, strictly limited body, which is shown from the outside as something individual<sup>8</sup>. (Bakhtin 1965,)

---

<sup>8</sup> Bakhtin, Mikhail (1965). *Rabelais and His World*. Eng. trans. and ed. K. Pomorska. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1968. New trans. H. Iswowsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Eng. trans.: 317—320

Once official ideology functional to maintaining the established order and power of the dominant class is separated from unofficial ideology, the grotesque body is interdicted by official culture. The language of the grotesque body is rich in terms and expressions referring to body parts that most establish relations of interdependency and compromise with the world and with the body of others. Such language, which may be traced among all peoples and in all historical epochs, always refers to a body that is not strictly delineated, stable, fulfilled or complete in itself, but to a body that is connected to other bodies, in a relationship that is at least bicorporeal:

The body of the new canon is merely one body; no signs of duality have been left. It is self-sufficient and speaks in its name alone. All that happens within it concerns it alone, that is, only the individual, closed sphere. Therefore, all the events taking place within it acquire one single meaning: death is only death, it never coincides with birth; old age is torn away from youth. (*Ibidem*: 321—322)

Bakhtin dedicates a large chapter in his *Rabelais* to the “language of the marketplace”. He analyzes the images and expressions of this language showing how it belongs to the special logic of grotesque realism. The language of the marketplace is full of offensive curses and abuses, and nevertheless may even end up assuming affectionate and laudatory overtones. All distances among subjects in communication are completely abolished. The language of the marketplace is ambivalent like “a two-faced Janus” (*Ibidem*: 165). Praise and insult are not easily distinguished: praise is ironic and ambivalent and as such is on the limit of abuse, vice versa abuse is easily transformed into praise. Such ambivalence, the simultaneous presence of the negative and the positive, characterizes comic culture generally — parody, irony, comicality: and all this arises from the dynamical, constructive, totalizing vision that subtends comic culture, engendering images that are never definitive, isolated, inert, but, on the contrary, are endowed with regenerating ambivalence.

Dario Fo draws abundantly from the resources of Medieval popular comic culture and its parodic artworks (parodic sacred representations, prayers, liturgies and mysteries). And, in effect, in the documents collected from popular theatre and reassembled in his book, *Mistero Buffo, giullarata popolare in lingua padana de '400*, he privileges the modalities of parodization and derision. The resources of popular comic culture are also present in his mimicry as an actor, his principal mode of theatrical expression: for Fo the *signifying body is the grotesque body*. The capacity for subversion and provocation characteristic of popular culture with its tendency to transcend the homological limits of official culture, is fundamental to his critique of dominant ideology and power. The plasticity, ductility, mobility, comicality, and ambivalence typical of grotesque language in popular culture is used by Fo to show how popular culture can resist passive subjection to the dominant cultural system functional to reproducing the established social order. This is a central aspect of Fo's works and the way he depicts the body; as he says himself, his works are political insofar as they are artistic: ‘all art is politics’ (cf. Fo, ‘Pref.’ to *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, 1975). Throughout his works Fo challenges cultural homologation as reinforced by those who detain control over communication.

Dialogues in Dostoevsky's writings, says Bakhtin, are neither dialectical nor synthetic since there is no contradiction arising from *disembodied ideas*: the ultimate givenness for Dostoevsky is not the idea conceived in terms of a monologic conclusion, but rather the event of interacting voices. The logic of Dostoevsky's polyphonic novel is presented in terms of a dia-logic. And this is possible precisely because *ideas are embodied in different voices that are unindifferent to each other*, in spite of, or even because of, the effort to ignore each other, therefore, in spite of the delusory effort to elude the mix up of voices in which differences flourish. Dialogism constitutes the real life of word and thought with respect to which monologic dialogue is an abstraction, a representation relieved of the condition of responsibility without alibis. On the contrary, dialogism as we are describing it implies interconnectedness with every other body in the living world, therefore unlimited responsibility/answerability, the original modality of being in the world of each and every one of us, whose embodiment is expressed through the voice, in a relation to being whose body in its singularity occupies a position that cannot be exchanged with any other. And when, in his notes of 1970—71, Bakhtin describes the process that leads from concrete dia-logics without synthesis to abstract monologic dialectics, he indicates the voice as a fundamental element in the distinction between dia-logics and dialectics:

Take a dialogue and remove the voices (the partitioning of voices), remove the intonations (emotional and individualizing ones), carve out abstract concepts and judgments from living words and responses, cram everything into one abstract consciousness — and that's how you get dialectics<sup>9</sup>.

In Bakhtin's view the voice, its embodiment, the body all distinguish dialogue in Dostoevsky from dialogue in Plato where (as much as dialogue is not completely monologized, pedagogical) the multiplicity of voices is cancelled in the idea. Plato is interested in the disembodied ideal, the idea as being and not as a dialogic event, the event itself of dialogue. In Plato, participation in the idea is not participation in dialogue, but in the being of the idea. Consequently, different and unindifferent voices are annulled in the unity of belonging to a common entity. Moreover, in Bakhtin's view another element that distinguishes between the two types of dialogue is that by comparison with Plato dialogue in Dostoevsky is neither cognitive nor philosophical. Bakhtin prefers to relate dialogue in Dostoevsky to biblical and evangelical dialogue, as in Job for example, because of its internally infinite structure that has no possibility of synthesis and is external to the sphere of knowledge. All the same Bakhtin warns us that not even biblical dialogue provides the more substantial characteristics of dialogue traceable in the writings of Dostoevsky.

English translation from Italian by Susan Petrilli

---

<sup>9</sup>Bakhtin M. M. (1986). *Speech Genres & Other Late Essays*. Eng. trans. V. W. McGee, ed. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press. p. 147.

# М. В. Ломоносов и Н. А. Львов в полилоге с французской философией

С. А. САЛОВА

Персоналии, заявленные в названии настоящей статьи, привычно и вполне справедливо воспринимаются специалистами как знаковые, хотя и «разнозаряженные», фигуры для истории литературного развития в России XVIII века. Общественно-эстетические и жанровые позиции обоих поэтов, персонализирующих собой соответственно барочно-классицистические и сентиментально-предромантические идейно-стилевые установки, не без основания расцениваются как полярные и диаметрально противоположные. При этом из поля зрения исследователей нередко выпадают отдельные, весьма любопытные и довольно репрезентативные, на наш взгляд, эпизоды из той скрытой, неявной полемики, которую вели со своими старшими предшественниками младшие литераторы, «работавшие» в том же жанре. В данном случае имеем в виду не область интертекстуального взаимодействия конкретных разновозрастных произведений, а динамические процессы притяжения и отталкивания, происходящие на уровне парадигматического контекста определенного жанрового образования, а именно русской анакреонтической поэзии.

Предметом рассмотрения в нашей статье станет контекстуальная обусловленность тех специфических особенностей, которыми отличалась творческая рецепция М. В. Ломоносовым и Н. А. Львовым поэтической и бытовой личности Анакреонта.

Нам уже не раз приходилось писать о философском контексте анакреонтики М. В. Ломоносова и, в первую очередь, его хрестоматийного «Разговора с Анакреоном»<sup>1</sup>. Для нас совершенно очевидна остающаяся до сих пор документально не подтвержденной интертекстуальная связь данного стихотворного цикла с несколькими диалогами Фонтенеля, которые вошли в состав его раннего философского сочинения «Диалоги мертвых древних и новейших лиц», впервые опубликованного в 1683 году. Речь идет прежде всего о фонтенелевском диалоге «Анакреонт, Аристотель» и его возможном влиянии на компоновку материала во втором фрагменте программного стихотворения Ломоносова. Французский мыслитель живописал там полемику между «сочинителем песенок» и «славным философом» вокруг знаменитого аристотелевского постулата «поэзия философичнее истории». Глубинной сутью разногласий между оппонентами стала претензия каждого из них на титул мудреца.

---

<sup>1</sup> См. следующие наши работы: *Салова С. А.* Ломоносов и Фонтенель // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Международной научной конференции «Сравнительное литературоведение» (V Поспеловские чтения). М., 2003. С. 116 — 124; Философские подтексты анакреонтики М. В. Ломоносова // XVIII век: литература как философия, философия как литература. М., 2010. С. 207—216.

Аристотель возмущен и почти оскорблен тем, что в этот статус возведен легкомысленный «сочинитель песенок», не скрывающий, что он «только и делал, что пил, пел и влюблялся»<sup>2</sup>. Защищая корпоративную честь, глубокомысленный философ не скрывает своей иронии в адрес ловкача, избравшего столь «спокойный путь к мудрости»: «Нужно было быть очень ловким человеком, чтобы достичь большей славы с вашей лютней и вашей бутылкой, чем самые великие люди достигают бессонными ночами и исследованиями»<sup>3</sup>. Откликаясь на нападки раздраженного Аристотеля, Фонтенелевский Анакреонт попытался перевести спор в миролюбивую тональность, собственным примером продемонстрировав образцовую модель истинно эпикурейского поведения, обозначаемого у древних термином «атараксия» (невозмутимость мудреца). Ее реализация в жизненной практике доступна лишь тем, кто восторжествовал над своими страстями, сумев обуздать, укротить их: «Вам кажется, что вы меня поддели; но уверяю вас, куда труднее пить и петь, как пил и пел я, чем философствовать так, как вы. Чтобы пить и петь, как я это делал, нужно было освободить свою душу от неуправляемых страстей, перестать стремиться к тому, что от нас не зависит, настроиться на такой лад, чтобы в любое время спокойно встретить свой час, когда он пробьет: короче говоря, прежде всего надо было кое-что в себе упорядочить»<sup>4</sup>. Весьма знаменательно, что, обосновывая свое право носить титул философа, в желании продемонстрировать органичную философичность своей поэзии, фонтенелевский Анакреонт сослался именно на ту оду, которой Ломоносов открыл второй агон своего стихотворного поединка с древним песнопевцем. С учетом данного обстоятельства подобный выбор русского переводчика выглядит далеко не случайным.

Тематическое ядро оды XXIII из анакреонтеи образовали горестные lamentации лирического субъекта о роковой неотвратимости смерти, от которой нельзя откупиться никакими сокровищами. Условный автор стихотворения пытается преодолеть тоскливый ужас, объемлющий человека при мысли о неизбежном финале его земного существования. На излете жизни, в стремлении убежать от мучительных раздумий о неминуемой смерти («На что крушусь, вздыхаю, // Что мзды скопить не мог»)<sup>5</sup>, он ищет забвения в наслаждениях и мечтает безмятежно предаваться удовольствиям в общении с друзьями и возлюбленными:

Не лучшель без терзанья  
С приятельми гулять  
И нежны въздыханья  
К любезной посылать? (762).

Создавая собственный авторский образ Анакреонта, Ломоносов оригинально использовал и ту аргументацию, которую Фонтенель развернул в диало-

---

<sup>2</sup> Фонтенель Б. Рассуждения о религии, природе и разуме. М., 1979. С. 27.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 27 — 28.

<sup>5</sup> Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. В 11 т. Т. 7. М.; Л., 1952. С. 762. Далее страницы этого издания указываются в скобках после цитаты.



ге «Сенека, Скаррон». Со свойственной ему блистательной иронией французский философ смоделировал там тип мышления, особенности мироучствования и самооценки создателя бурлескной поэзии, субъективно ощущающего себя последовательным приверженцем стоической философии. Подобное парадоксальное сближение жизненных позиций Скаррона и Сенеки заставило последнего объяснить четкую разницу между двумя типами мудрецов: тех, чья мудрость проистекает от разума, и тех, кто мудр исключительно в силу своего темперамента. Ироническую сентенцию фонтенелевского Сенеки: «Забавные это мудрецы — те, кто мудр благодаря своему темпераменту» — Ломоносов, по всей вероятности, воспринял как основополагающий критерий в собственной рецепции личности и поэзии «забавного мудреца» Анакреонта.

Подобно Фонтенелю, русский поэт использовал в «Разговоре с Анакреонтом» риторический прием соположения по контрасту, едва ли не главное функциональное назначение которого состояло в актуализации культурно-исторической оппозиции «эпикурейское — стоическое». Заметим попутно, что современная Фонтенелю французская философская мысль XVII века (прежде всего в лице тонкого моралиста-психолога Ж. де Лабрюйера и остроумного скептика герцога Ф. де Ларошфуко) уже неоднократно подвергала критической ревизии укоренившиеся представления о стоицизме вообще и его отдельных апологетах в частности. Не исключено, что Ломоносов был знаком с их высказываниями по этому поводу.

Многозначительную параллель к ломоносовскому пассажи о Сенеке, предъявлявшем явно завышенные требования к человеку: «Он правила сложил // Не в силу человеку // И кто по оным жил?» (763) — представляет, на наш взгляд, весьма красноречивая оценка стоической философии, которую дал Лабрюйер в своей знаменитой книге «Характеры, или Нравы нынешнего века». Во фрагменте 3 главы XI «О человеке» он безжалостно развенчал тот идеал мудрого человека, который был создан приверженцами стоицизма и существовал исключительно в их пылком воображении: «Стоицизм — это пустая игра ума, выдумка, столь же неосуществимая, как и государство Платона. Стоики уверяют, будто можно смеяться над своей бедностью; быть равнодушным к обидам, неблагодарности, утрате житейских благ, потере родных и друзей; хладнокровно смотреть смерти в лицо, словно это — пустяк, не стоящий ни радости, ни скорби; противостоять как наслаждению, так и боли... Измыслив такой образец добродетели и постоянства, стоики соизволили наречь его мудрецом, они не попытались исправить пороки, подмеченные ими в человеке, не обличили почти ни одной его слабости. Вместо того, чтобы нарисовать картину его отталкивающих или смешных недостатков и тем самым способствовать его исправлению, они начертали пред ним недостижимый идеал совершенства и героизма и призвали его стремиться к невозможному»<sup>6</sup>. Но вернемся к Ломоносову.

Если во втором ответе Анакреонту Ломоносов противопоставил его Сенеке, то в своей третьей по счету ответной реплике антиподом легендарного песнопевца автор «Разговора» сделал другого «разумного мудреца» — Ка-

<sup>6</sup> Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века. М., 2001. С. 434—435.

тона Младшего, прозванного Утическим. Фигура этого исторического деятеля древнего Рима, традиционно репрезентировавшая высокую, героическую модель стоического поведения, обрела в культурном сознании почти эмблематическую знаковую и стала восприниматься в качестве эталона непоколебимой верности убеждениям. На первый, поверхностный взгляд, Ломоносов решительно поддержал инерцию подобного восприятия и потому противопоставил сурового римлянина с твердой гражданской позицией и энергической готовностью отстаивать ее до конца расслабленному, изнеженному Анакреонту. Однако в таком случае остается не до конца понятной и проясненной художественная логика поэта, который в финальном двустишии третьего фрагмента «Разговора с Анакреоном» неожиданно отказался однозначно оценивать жизненные позиции каждой из сопоставляемых исторических персон: «Несходства чудны вдруг и сходства понял я // Умнее кто из вас, другой будь в том судья» (764). Кто же был тот «другой», к чьему авторитетному мнению Ломоносов, по-видимому, прислушался и кому фактически передоверил право исторического суда над двумя античными мудрецами? Есть основания полагать, что этим «другим» был герцог Ларошфуко. Симптоматично, что в его «Размышлениях на разные темы» имя Катона упоминается неоднократно.

В главе 7 «О примерах» и главе 14 «О созданных природой и судьбой образцах» названного выше сочинения Ларошфуко скептически рассуждает об «одинаково печальных последствиях», к которым приводит желание обыкновенных людей подражать историческим личностям, независимо от хорошей или дурной репутации последних: «Хотя хорошие примеры весьма отличны от дурных, все же, если подумать, то видишь, что и те, и другие почти всегда приводят к одинаково печальным последствиям»<sup>7</sup>. С этих позиций французский моралист подвергает нелюбезной критике, в частности, и поведение республиканца Катона. По его мнению, «сурово замкнувшийся в приверженности к установлениям Рима и обоготворявший свободу»<sup>8</sup>, тот породил своим примером множество столь же «несносных упрямец»: «Сколько несносных философов создал Диоген, красобаев — Цицерон, <...> упрямец — Катон!»<sup>9</sup>. Чрезвычайно показательным в этой связи, что Ломоносов истолковал характер древнеримского стоика прямо противоположным образом, создав апофеоз героической личности, чья «упрямка славная» определила его завидную судьбу: «Упрямка славная была ему судьбиной» (764).

В «Максимах и моральных размышлениях» Ларошфуко имя Катона всплывает также в самом финале книги, точнее — в завершающей ее максиме под порядковым номером 504. Довольно внушительная (для произведений данного жанра) по своему объему, она содержит танатологическую концепцию Ларошфуко, полемически заостренную против одного из важнейших для приверженцев стоической философии предписаний — презирать смерть. На этом категорично настаивал, к примеру, 84-летний Марк Порций Ка-

<sup>7</sup> Ларошфуко Ф. де. Максимумы. Мемуары. М., 2003. С. 141.

<sup>8</sup> Там же. С. 166.

<sup>9</sup> Там же. С. 141.

тон Цензорий (Старший) в диалоге Цицерона «Катон Старший [или] о старости», обучая искусству жить и не бояться смерти своих молодых собеседников Лелия и Сципиона: «О, сколь жалок старик, если он за всю свою столь долгую жизнь не понял, что смерть надо презирать! Смерть либо надо полностью презирать, если она погашает дух, либо ее даже надо желать, если она ведет его туда, где он станет вечен. Ведь ничего третьего, конечно, быть не может. Чего же бояться мне, если после смерти я либо не буду несчастнее, либо даже буду счастлив?»<sup>10</sup> Подобное стоическое презрение к смерти Ларошфуко считает лицемерным и недопустимым. Единственно приемлемой и достижимой для человека альтернативой в данной ситуации он полагает необходимость для каждого принять факт неизбежности смерти и, как следствие, всячески избегать мыслей о ней: «Следует всячески избегать мыслей о ней и обо всем, что ее окружает, иначе она покажется нам величайшим бедствием. Самые смелые и самые разумные люди — это те, которые под любыми предлогами стараются не думать о смерти. <...> ... разум, в котором многие надеются найти поддержку, слишком слаб, чтобы при встрече со смертью мы могли на него опереться... Единственное, что в его силах, — это посоветовать нам отвести от нее взоры и сосредоточить их на чем-нибудь другом»<sup>11</sup>.

Знаменательно, что в своих размышлениях о смерти Ларошфуко не ограничился неодобрительным указанием на пример Катона Младшего, но парадоксально сблизил его стоический уход из жизни с мотивацией поведения некоего приговоренного к колесованию лакея, пустившегося в пляс на эшафоте. Воспроизведем соответствующие рассуждения французского парадоксалиста полностью: «Катон и Брут обратились к возвышенным помыслам, а не так давно некий лакей удовлетворялся тем, что пустился в пляс на том самом эшафоте, где его должны были колесовать. Невзирая на то, что способы различны, — результат один и тот же. Хотя разница между великими людьми и людьми заурядными огромна, и те и другие <...> нередко принимают смерть одинаково. Впрочем, есть и отличие: у великих людей презрение к смерти вызвано ослепляющей их любовью к славе, а у людей простых — ограниченностью, которая не позволяет им постичь всю глубину ожидающего их несчастья и дает возможность думать о вещах посторонних»<sup>12</sup>.

Есть основания полагать, что процитированные выше рассуждения Ларошфуко могли подсказать Ломоносову выбор для перевода оды XI из анакреонтеи, ставшей своеобразной увертюрой к развернутому в его ответе противопоставлению Катона и Анакреонта. Напомним, что лирический субъект этой анакреонтической миниатюры убеждает своих ровесников, достигших преклонного возраста в том,

Что должен старичок  
Тем больше веселиться,  
Чем ближе видит рок (763).

<sup>10</sup> Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1975. С. 11.

<sup>11</sup> Ларошфуко Ф. де. Максимы. Мемуары. С. 90 — 91.

<sup>12</sup> Там же. С. 92.

Рассмотрение образа Анакреонта, созданного Ломоносовым, в линейном контексте «анти-стоических» максим Ларошфуко позволяет предположить его ассоциативное происхождение, открывающее, в свою очередь, возможность имплицитного, но достаточно внятного и прозрачного соотнесения образа «забавного мудреца» из «Разговора» с фиглярствующим лакеем, устроившим на эшафоте нечто вроде буффонадной «пляски смерти». Сама возможность подобной переключки многое проясняет в жанровой позиции Ломоносова, еще в своей «Риторике» инициировавшего «русский спор об Анакреонте».

Если «утром» русской анакреонтики можно считать пионерские опыты в данном жанре А. Д. Кантемира, М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова, то ее «полдень» возвестило прежде всего появление в 1794 году подготовленного Н. А. Львовым билингвального сборника «Стихотворение Анакреона Тийскаго», значение которого для всей последующей истории бытования анакреонтической поэзии на русской почве трудно переоценить. Немногочисленные исследователи уже давно и вполне справедливо констатировали его отчетливо полемическую направленность по отношению к предшествующей традиции восприятия Анакреонта не только в отечественной, но и в европейской литературе Нового времени. Репрезентативный материал для наблюдений такого рода предоставляет, в частности, предпосланная книге Львова и написанная самим переводчиком статья «Жизнь Анакреона Тийскаго». Ее начальная часть, как известно, являлась переработкой материалов, которыми открывался сборник стихотворений Анакреона и Сафо, вышедший в свет в 1716 году в Амстердаме усилиями авторитетного знатока античности Анны Дасье. Считается также, что в русскоязычной билингве «большую часть предисловия составляют оригинальные рассуждения Н. А. Львова о значении поэзии Анакреона»<sup>13</sup>. Научная объективность данного утверждения не вызывает сомнений, хотя и оставляет место для некоторых дополнений и уточнений.

Обращает внимание, что в полемике с расхожими мнениями об Анакреонте Львов, подобно Ломоносову, также обратился к Фонтенелю как сочинителю «Диалогов мертвых древних и новейших лиц», но, в отличие от Ломоносова, преследовал при этом принципиально иные цели. Реконструируя в общих чертах «обыкновенное мнение о свойстве и поведении Анакреона», согласно которому тот «во всю жизнь свою любил, пел вино и пил»<sup>14</sup>, Львов фактически актуализировал (и скорее всего, преднамеренно) главный аргумент фонтенелевского Аристотеля, отстаивавшего в споре с Анакреонтом свое единоличное право на титул мудреца. Напомним, что глубокомысленный философ ставил в вину «сочинителю песенок», что тот «только и делал, что пил, пел и влюблялся»<sup>15</sup>. Проще говоря, львовские суждения в данном случае можно расценить как легко узнаваемую, но полемически заостренную микро-реминисценцию к соответствующему диалогу Фонтенеля.

<sup>13</sup> Долгова С. Р., Лаппо-Данилевский К. Ю. Работа Н. А. Львова по подготовке второго издания переводов из Анакреона // XVIII век. Сб. 17. СПб., 1991. С. 194.

<sup>14</sup> Стихотворение Анакреона Тийскаго. СПб., 1794. С. IV.

<sup>15</sup> Фонтенель Б. Рассуждения о религии, природе и разуме. С. 27.

Тем самым попутно выявлялось и критическое отношение Львова к жанровой позиции автора «Разговора с Анакреонтом», энергично апеллировавшего к авторитету французского мыслителя.

Общность парадигматического контекста сочинений Ломоносова и Львова как поэтов-анакреонтиков делает особенно выразительными характерные различия в творческой рецепции каждым из них личности и поэзии легендарного песнопевца. Резонно предположить, что для литератора такой высокой гуманитарной культуры, какой обладал «гений вкуса» Н. А. Львов, не составляло особого труда дешифровать те философские источники, которые опосредовали ломоносовское восприятие Анакреонта. Не исключено, что Львов также сознательно использовал некоторые из них, но подвергал при этом кардинальному переосмыслению, акцентируя тем самым отличие собственной позиции от позиции предшественников. Весьма симптоматичным представляется в этой связи указание Львова на благородное происхождение Анакреонта и, как следствие, выводимое из этого обстоятельства заключение о его совершенном художественном вкусе и мягком, нежном характере, отчетливо преломившемся в тематике созданных им лирических стихотворений. Нужно ли говорить, что львовский образ изысканного и утонченного Анакреонта не оставлял ни малейшей возможности для его соотнесения с шутовской фигурой пляшущего на эшафоте лакея?

В заключение отметим, что поэтическим сборником «Стихотворение Анакреона Тийсакого» Н. А. Львов вписал новую страницу в русский «спор об Анакреонте», начатый М. В. Ломоносовым в его «Риторике» 1748 года. Разительное отличие их творческих рецепций, привычно мотивируемое принципиальной разницей общеэстетических установок, не в последнюю очередь обусловили и те элементы философско-исторического контекста, во взаимодействии с которыми оформлялась жанровая позиция каждого из названных поэтов.

Установленные воздействия, аналогии, отзвуки не всегда поддаются точной документации, но фиксировать и учитывать их все же необходимо. Данное соображение напрямую обусловило общую стратегию проведенного исследования. Предложенная конкретизация полемиической рецепции Анакреонта Н. А. Львовым позволяет уточнить также и существующие представления о культурно-историческом контексте анакреонтики Ломоносова. Коротко говоря, своеобычность львовского образа Анакреонта стала, по сути, дополнительным, хотя и косвенным, аргументом в пользу отнесения обнаруженных «перекличек» М. В. Ломоносова с французскими философами-моралистами XVII века не к парадигматическому, а к линейному контексту его стихотворного цикла «Разговор с Анакреонтом».

# О профессоре Арая Кэйдзабуро

Х. САСАКИ

Данная статья представляет собой обзор жизни и научной деятельности профессора Арая Кэйдзабуро, который в 1968 году одним из первых в мире перевёл книгу М. М. Бахтина о Достоевском (1963) на иностранный язык, а также руководил публикацией двух серий собрания сочинений М. М. Бахтина на японском языке, публиковавшегося с 1979 по 1988 год в 8 томах издательством Синдзидайся и издаваемого с 1999 года обновлённого 8 томника в издательстве Суйсэйся.

В то же время это воспоминание о моем наставнике Арая Кэйдзабуро, у которого автор обучался в студенческие годы, в аспирантуре и в докторантуре, а потом также занимался под его руководством переводной и издательской работой над собранием сочинений М. М. Бахтина.

До сих пор, по поводу принятия произведений М. М. Бахтина в Японии с 60-х годов по 90-е годы, я писал статьи в Воронежский журнал «Филологические записки» вып. 4, 1995 г. и в Витебский журнал «Бахтинские чтения» 1, 1995 г., а касательно произведений М. М. Бахтина на японском языке с 1968 года по 2005 год, автор писал статью в сборник докладов на 12-ой Международной Бахтинской конференции в Ювяскюле (Финляндия 2005 г.). Но, о профессоре Арая, которого прежде всего надо принимать во внимание при рассуждении «Бахтин в Японии», автор ни разу не писал последовательной статьи. Я надеюсь, что данный материал будет интересен читателям, которым небезразличен перенос и принятие произведений М. М. Бахтина в Японии.

Арая Кэйдзабуро родился двадцатого марта 1922 года на Хоккайдо в процветавшем благодаря промыслу селёдки портовом городе Отару. Он был самым младшим ребёнком в семье, в которой кроме него были старшие брат и сестра.

Семья Арая занималась оптовой продажей рыболовных сетей, отец выпускник Токийской высшей школы коммерции, современный университет Хитоцубаси. Он был известной личностью в городе, так как занимал должность председателя муниципального собрания. Мать тоже была из состоятельной семьи, которая стояла во главе рыболовной артели и владела грандиозным особняком, расположенным на возвышенности с которой можно было одним взглядом охватить весь город.

После окончания средней школы, в 1941 году в возрасте 19 лет Арая отправился в Токио и поступил в старшую школу при университете Васэда, в октябре следующего 1942 года он начал заниматься по специальности французская литература на филологическом факультете университета Васэда. После знакомства с романом «Анна Каренина» Толстого Арая Кэйдзабуро решил заниматься русской литературой. Несмотря на то, что основанная в 1920 году кафедра русской литературы(1) в 1937 году была уже ликвидирована, ему удалось внеклассно обучаться русскому языку у учителя Ван-

новского (2).

В декабре 1943 года, несмотря на то, что он был учащимся, его призвали в армию. Он был распределён в пехотную часть при городе Асахикава на Хоккайдо. Во время службы, когда он убирался в офицерских помещениях, ему попала в руки кем-то выброшенная книга без обложки, «Братья Карамазовы» Достоевского в переводе Ёнекава Масао. Он читал её тайно в туалете, так как чтение было строжайше запрещено для солдат.

Так как его обучение в университете было связано с лингвистикой, он был включён в отряд по изучению иностранных языков, где он занимался русским языком.

В сентябре 1945 года демобилизация из армии. И уже в апреле следующего 1946 года Арая Кэйдзабуро стал первым студентом вновь образованной кафедры русской литературы при филологическом факультете университета Васэда.

Его первыми учителями были Окадзава Хидетора, Курода Тацуо, Ёнекава Масао и Варвара Бубнова в качестве внештатного лектора. Преподаватель Бубнова лично объясняла Араи русское стихосложение. Для этого часто использовались произведения русских формалистов, которые имелись в наличии в библиотеке. Дипломная работа под названием «О произведениях Достоевского» была написана под руководством учителя Курода Тацуо, который был исследователем литературы символизма. Эта работа касалась в основном только структуры произведений и не затрагивала личностную сторону писателя.

В 1949 году Арая Кэйдзабуро поступил в аспирантуру. Статья, написанная в 1954 году под названием «Дело Петрошевского» была его первой публикацией, она была основана на изучении обстоятельств сибирской ссылки Достоевского. В этом же году он стал преподавателем на постоянной основе в университете коммерции города Отару. За три года работы в родных краях Арая Кэйдзабуро написал две статьи «О журнале «Время»», 1955 г. и «О книге Ф. Евнина «О художественном методе Достоевского»», 1956 г.

В 1957 году по рекомендации учителя Курода был принят на постоянную основу в университет Васэда на филологический факультет и стал преподавать русский язык и литературу на кафедре русской литературы.

В 1960 году Арая стал доцентом, а в 1965 году профессором. И до того времени, как имя Арая Кэйдзабуро стало хорошо известно в кругах художественной журналистики после опубликования в 1968 году перевода на японский язык М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», были написаны следующие статьи:

- «Процесс написания «Записок из мёртвого дома», 1958 г.
- «Становление журнализма в России», 1958 г.
- «Литературная жизнь в России, от Пушкина до Белинского», 1962 г.
- «Поэзия Некрасова и реальность», 1962 г.
- «Прерванное время, о произведении Тендрякова», 1963 г.
- «Смех в произведениях Чехова», 1964 г.
- «Стилистика В. В. Виноградова. О реализме в произведении «Бедные люди»», 1964 г.
- «Сюжет и стиль. Сравнительная стилистика В. В. Виноградова», 1965 г.

- «Идея и творческий метод русской литературы», 1965 г.
- «Проблема перевода рассказа «Свидание» у Фтабатеи», 1967 г.

После признания Арая Кэйдзабуро свет увидел следующие произведения:

- «О «Двойнике»» — моё отражение в двойном зеркале», 1969 г.
- «Заумный язык-отправной пункт русских формалистов», 1971 г.
- «О «Записках из подполья»», 1971 г.
- «Развитие русского формализма», 1974 г.
- «Достоевский и Бахтин», 1974 г.
- «Русская литература в Японии», 1975 г.
- «Сюжет «Преступления и Наказания»», 1975 г.
- «Панихида по Бахтину», 1975 г., и другие.

Почти все эти статьи вошли в два сборника «Творческий метод Достоевского», 1974 г. и «Достоевский и Японская литература», 1976 г., которые были выпущены издательством Кайэнсёбо. Отдельно была опубликованна книга-рассуждение о произведении Достоевского — «Чтения романа «Идиот»», 1979 г.

Кроме этого перевод «Сборника статей русских формалистов» под руководством Арая Кэйдзабуро и Исоя Такаси в 1971 году является одной из значительных работ, которую можно привести в пример.

Я впервые пришёл на занятие профессора Арая Кэйдзабуро в апреле 1972 года. Это был урок второго года обучения русскому языку филологического факультета университета Васэда. Учитель был подтянут и высок, где—то около 180 см. Хотя профессор Арая и пытался читать медленно и с выражением учебный материал, состоявший из прозы Тургенева, отрывков из автобиографии Троцкого и начальной части какой-то пьесы Чехова, но его произношение слабо походило на русский язык, честно говоря, меня это обстоятельство привело в некоторое замешательство.

Перевод книги М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» тоже появился у меня на втором курсе. Я купил эту книгу случайно увидев в книжном магазине, так как название было связано с именем Достоевского, разумеется кто такой Бахтин и что это за книга я не знал. Мне казалось, что она будет полезна на семинаре учительницы Янаги Томико, где мы читали «Миросозерцание Достоевского» Бердяева (она была центральной фигурой секции сравнительной литературы).

Я начал читать Бахтина серьёзно, перейдя на третий курс и став студентом кафедры русской литературы. Поводом для серьёзного прочтения послужила лекция по теории литературы профессора Арая. Она пользовалась популярностью среди студентов и каждую неделю на ней присутствовало около двух сот человек. Как раз в это время любимая тема для обсуждения у студентов была литературная теория русских формалистов и структуралистов, а также грамматика японского языковеда Токиэда Мотоки.

На летних каникулах я продолжал читать «Проблемы поэтики Достоевского», и, закончив чтение в сентябре, пришёл к выводу, что можно исследовать литературу по теме: «Проблема слова, составляющего структуру произведения».

На семинарах профессора Арая мы читали «Станционного зрителя»



А. С. Пушкина, «Нос» Н. В. Гоголя и «Спать хочется» А. П. Чехова. По прочтении каждого произведения мы должны были писать сочинение о структуре произведения и роли повествователя. Я думаю, что именно эта работа легла в основу моего последовательного изучения творчества Гоголя, завершившись впоследствии защитой выпускного диплома и кандидатской диссертации.

Титулом дипломной работы был «Историко-литературный генезис художественных приемов у Гоголя». В подготовке к защите я использовал следующие материалы: В. В. Виноградов «Эволюция русского натурализма», А. Л. Слонимский «Техника комического у Гоголя», Ю. Н. Тынянов «Достоевский и Гоголь», Б. М. Эйхенбаум «Как сделана «Шинель» Гоголя», С. Т. Аксаков «История моего знакомства с Гоголем», М. М. Бахтин «Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь)».

Первую книгу я взял у профессора Арая, а последнюю статью мне подарил преподаватель нашей кафедры Ясуи Рёхэй, который в то время уже был хорошо знаком с Вадимом Валерьяновичем Кожиновым и Сергеем Георгиевичем Бочаровым представителями Института мировой литературы.

Так же мне достаточно сильно помогла работа М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса», японская версия которой была выпущена в 1973 году, перевод Кавабата Каори.

В апреле 1975 года я поступил в аспирантуру кафедры русской литературы университета Васэда, семинарские занятия профессора Арая были обязательными для меня, так как он был моим научным руководителем. Арая Кэйдзабуро унаследовал этот семинар от профессора Курода Тацуо, который занимался русской символистической литературой.

Кроме того я был членом редакционной коллегии журнала «Heimat». Декабрьский выпуск под номером «5», 1975 года был посвящён безвременной кончине седьмого марта М. М. Бахтина. В этот номер мы поместили: Библиографию Бахтина, «Ответ на вопрос редакции «Нового мира»» в переводе моего друга, «Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь)» в моём переводе и «Панихида по Бахтину» Арая Кэйдзабуро. Профессор Арая в «Панихиде по Бахтину» рассказывает о погребении Михаила Михайловича. Подробности похорон, проходивших в Москве, передал письмом господин Като Хадзими, сын президента издательства Синдзидайся. Также Арая Кэйдзабуро говорит о своём убеждении в том, что Бахтин глубоко верующий человек, и эту уверенность он почерпнул из статьи «Проблемы поэтики Достоевского», и о том как эта книга была приобретена 16 декабря 1963 года и через два дня содержание, тщательно законспектированное в тетради, было рассказано в аудитории университета Васэда.

Издание журнала «Heimat» прекратилось на шестом выпуске осенью 1976-го года. В этом номере был напечатан перевод профессора Арая статьи М. М. Бахтина «К методологии литературоведения».

План издания собрания сочинений М. М. Бахтина в издательстве Синдзидайся разработали весной 1975 года. Учитель Арая одобрил мой вышеупомянутый перевод для пятого выпуска журнала «Heimat» и решил включить его в собрание сочинений. Это и был исходный пункт моего многолетнего занятия переводом и редактированием сочинений М. М. Бахтина.

В 1976 году от издательства Мирайся вышла книга В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» на японском языке. Ее перевел господин Кувано Такаси. (В книге имена авторов были написаны рядом: М. М. Бахтин, В. Н. Волошинов. В исправленном переводе книги, который был издан в 1990 году, имя В. Н. Волошинова не печаталось, М. М. Бахтин был обозначен единственным автором.)

Меня очень интересовали проблемы социологии идеологического знака и проблемы внутренней речи, поднятые в этой книге. Для того, чтобы глубже понять данное произведение я зачитывался литературой по вышеуказанной тематике, переведённой и изданной в Японии в шестидесятых годах. Первым из ряда подобных было прочитанно «Мышление и речь» Л. С. Выготского.

В аспирантуре я подготовил диссертацию на тему: «Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души». Анализ изложения текста первой части произведения». Защита прошла успешно и весной 1978 года я продолжил образование в докторантуре, где я занялся исследованием русского плутовского романа, яркими представителями данного направления являются такие авторы, как Гоголь, Нарезный и Булгарин.

В то же время, я редактировал переводы произведений Бахтина по поручению издательства Синдзидайся. В 1979 году закончил работу над М. М. Бахтин «Слово в романе», а в 1980 году над В. Н. Волошинов «Фрейдизм/Слово в жизни и слово в поэзии», он же «Марксизм и философия языка».

После этого по экономическим причинам я стал подрабатывать в издательстве Синдзидайся, продолжая заниматься переводом собрания сочинений Бахтина и редактированием. До 1988 года были изданы оставшиеся пять томов: М. М. Бахтин «Роман воспитания и его значение в истории реализма/Рабле и Гоголь/Из предыстории романного слова/Эпос и роман»(1982), он же «Автор и герой в эстетической деятельности»(1984), П. Н. Медведев «Формальный метод в литературоведении»(1986), М. М. Бахтин «Формы времени и хронотопа в романе»(1987), М. М. Бахтин «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве/Проблема речевых жанров/Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных наук»(1988).

Весной 1984 года у меня истёк срок регистрации в качестве докторанта, и я был вынужден прекратить обучение в докторантуре университета Васэда. До того времени, как я устроился в университет Синсю в октябре 1991 года, я продолжал издательскую деятельность и преподавал внештатно русский язык в различных университетах. Но в то же время я регулярно присутствовал на семинарах профессора Арая, которые проходили вечерами по понедельникам. Когда доклады были неинтерсны, профессор сразу же начинал клевать носом, и наоборот, когда выступление было стоящим, учитель наклоняясь вперёд усердно кивал головой. После семинара мы обычно заходили в ресторанчик неподалёку от университета, и беседовали на всевозможные темы. Неизменное убеждение учителя было следующим: «Чтобы завершить научную статью нам не нужно сверхъестественное количество знаний, необходимы только силы!» И он всегда говорил: «Когда читаю труды Бахтина, пробуждается сила жить!»

Летом 1994 года я приезжал на месяц в Москву, для подготовки к участию

в Международной Бахтинской конференции. Мне довелось побывать в гостях у Сергея Георгиевича Бочарова и побеседовать о современной бахтинистике в России. Из этого разговора стало очевидно, что японские бахтинисты значительно отстают от стремительного продвижения этой науки, которое началось после распада Советского Союза в 1991 году.

По возвращении домой, я получил письмо от профессора Ясуи Рёхэй, который рассказал о своём знакомстве с Николаем Алексеевичем Паньковым летом 1994 года, издававшем в Витебске с 1992 года журнал по бахтинистике «Диалог, Карнавал, Хронотоп». Я написал Николаю Алексеевичу письмо, и от него получил предложение о принятии участия в редакционной коллегии журнала. Для меня это была большая честь, и я с радостью дал своё согласие.

В марте следующего 1995 года у нас с профессором Арая была деловая встреча с президентом издательства Суйсэйся. Речь случайно пошла о прекращении печати собрания сочинений М. М. Бахтина в издательстве Синдзидайся. На что нам незамедлительно поступило предложение об издании нового собрания сочинений Михаила Михайловича. Мы с профессором Арая приступили к составлению плана издания.

В июне 1995 года в Москве состоялась Бахтинская конференция, в которой приняли участие более ста с лишним ученых со всего мира. На этой конференции я в первые видел господина Панькова и благодаря его хлопотам мне удалось принять участие в Витебской Бахтинской конференции, которая состоялась сразу после окончания Московской. На Витебской конференции я познакомился с сыном П. Н. Медведева, Юрием Павловичем Медведевым, который предоставил мне рукопись биографического очерка своего отца; этот очерк был написан для публикации собрания сочинений П. Н. Медведева и в нем подробно изложена была деятельность «круга Бахтина». Юрий Павлович потребовал от меня изменить ситуацию, связанную с публикацией произведений П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова в Японии, которые были опубликованы под именем М. М. Бахтина.

На этой конференции мне также удалось познакомиться с представителем Института востоковедения Владимиром Михайловичем Алпатовым, который занимался произведениями В. Н. Волошинова.

По возвращении домой, я посетил профессора Арая в середине июля и рассказал ему о состоянии бахтинистики в России, которое я наблюдал на двух конференциях. Мы установили принцип, что в новом издании те произведения, которые вышли в свет под именами Медведева и Волошинова, должны быть выделены отдельно от произведений самого Бахтина. До следующей встречи я должен был распределить произведения в каждые тома нового собрания. Но встреча была отменена из-за резкого ухудшения здоровья у профессора. В сентябре мне сообщили, что профессор Арая был госпитализирован, у него была последняя стадия рака.

Во время посещения профессора в больнице мне были даны указания по работе над изданием собрания сочинений М. М. Бахтина. Мы также ещё несколько раз успели пообщаться по телефону. Он скончался шестого ноября 1995 года.

Собрание всех сочинений М. М. Бахтина в 8 томах в издательстве Суй-

сэйся (объем которого в целом был в два раза больше, чем издание собрания от издательства Синдзидайся) начали выпускать в свет с 1999 года. И на данный момент опубликованы следующие тома: том 1-«Филосовско-эстетические произведения М. М. Бахтина первой половины 1920-х годов», том 2- «Произведения круга Бахтина», том 5-«Произведения М. М. Бахтина по-романному жанру с 30-х годов» и том 7-«Книга М. М. Бахтина о Рабле».

1) Преподаватель кафедры английской литературы в университете Васэда Катаками Нобуру(1884—1928) отправился в Россию в 1915 году и изучал русскую литературу под руководством профессора Сакулина П. Н. По его рекомендации приобрёл около 5000 книг по русской литературе. В 1918 году возвратился на родину и в 1920 году основал кафедру русского языка на филологическом факультете университета Васэда. В 1924 году профессор Катаками был вынужден оставить университет по личным обстоятельствам. Вместо него русскую литературу на кафедре начала преподавать Варвара Дмитриевна Бубнова (1886—1983). Она была художником. Бубнова по матери была родней семье Вулфов, известной тесной дружбой с А. С. Пушкиным. В 1958 году она возвратилась в Россию. За 36 лет пребывания в Японии она оказала огромное влияние на японских руссификов. Во время ликвидации кафедры русской литературы, работу продолжали только двое: Оказава Хидетора (штатный преподаватель) и Варвара Дмитриевна. Кафедра была восстановлена в 1946 году.

2) Александр Алексеевич Ванновский родился в Туле в 1884 году. Он придерживался меньшевистских взглядов. Также был известен дружбой с Н. А. Бердяевым. Эмигрировав в Японию в 1919 году, он стал приват-доцентом кафедры русской литературы в университете Васэда с 1922 года. После ликвидации кафедры русской литературы в 1937 году, он продолжал преподавать русский язык в университете Васэда до 1944 года. Умер в Токио в 1967 году.



## Поэтика театрального макродиалога

В. В. СИЛИН

В следующем году исполнится 20 лет журналу «Диалог. Карнавал. Хроно-топ», уникальному изданию, посвященному изучению теоретического наследия М. М. Бахтина. Основанный доцентом Витебского пединститута Н. А. Паньковым, журнал быстро завоевал уважение специалистов и сделал имя его основателя известным в мировом научном сообществе. Объясняется

это не только большим интересом к идеям М. М. Бахтина, но и активной научной и издательской деятельностью Н. А. Панькова, заслуженно удостоенного издания юбилейного сборника статей в честь 55-летия.

Макродиалогом в данном исследовании назван «большой диалог» М. М. Бахтина. Для краткости и по аналогии с его микродиалогом. Театральным он назван потому, что диалогические отношения в нем устанавливаются *между персонажами*, как в театре. Именно этот макродиалог описан Бахтиным в книге «Проблемы поэтики Достоевского». Он занимает центральное место в его диалогической теории, так как «большой диалог» включает в себя все, без исключения, компоненты диалогизма: «Внутри этого «большого диалога» звучали, освещая и сгущая его, композиционно выраженные диалоги героев, и, наконец, диалог уходит внутрь, в каждое слово романа, делая его двуголосым, в каждый жест, в каждое мимическое движение лица героя, делая его перебойным и надрывным; это уже «*микродиалог*», определяющий особенности словесного стиля Достоевского»<sup>1</sup>.

Данная работа посвящена исследованию поэтики макродиалога. В этом отношении она продолжает и развивает идеи Бахтина, который рассматривал только *проблемы* поэтики. Он, конечно, охарактеризовал основные структуры макродиалога, но в основном в философско-теоретическом аспекте, и пользовался терминологией, заимствованной из философии, психологии, музыковедения. А литературоведческие наблюдения часто изложены у него в форме образных сравнений, более подходящих для литературных произведений, чем для научных исследований. Например, когда Бахтин пишет, что «Достоевский, подобно гётевскому Прометею, создает не безгласных рабов (как Зевс), а *свободных* людей, способных стать *рядом* со своим творцом, не соглашаться с ним и даже восставать на него», он не указывает, с помощью каких художественных средств писатель добивается подобной идеологической самостоятельности героя<sup>2</sup>. Очень трудно также представить, каким образом идеологическая независимость героев сочетается с их равноправием в диалоге, с их незавершенностью и т. д. Ведь только корреляции различных компонентов макродиалога позволяют объяснить его функционирование. Недаром Юлия Кристева, которая в целом высоко оценивает книгу Бахтина, находит его манеру изложения не совсем ясной и устаревшей<sup>3</sup>. Жаклин Отье-Ревю отмечает, что в работах Бахтина «богатые размышления сложны и перегружены различными формулировками, не лишены противоречий, а иногда и колебаний, которые трудности перевода только обостряют»<sup>4</sup>. Причину «трудной» манеры изложения Бахтина объяснил В. В. Кожинов, который свидетельствовал, что исследователь довольно снисходительно относился к своим филологическим изысканиям. В сво-

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1963. С. 57.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. изд. 4-е. М.: Сов. Россия, 1979. С. 7.

<sup>3</sup> Кристева, Юлия. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: изд. Группа «Прогресс», 2000. С. 427.

<sup>4</sup> Отье-Ревю, Жаклин. Явная и конститутивная неоднородность: к проблеме другого в дискурсе // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. С. 62.

ей книге «Победы и беды России» (2002) Кожинов написал: «Михаил Михайлович не очень уж высоко ценил многие свои великолепные труды, поскольку он считал себя философом, а ему приходилось выступать в качестве филолога, литературоведа; иначе вообще нельзя было рассчитывать на появление его трудов в печати»<sup>5</sup>.

В той форме, в которой он описан Бахтиным, макродиалог был впервые сформирован в комедии **Мольера** «Мизантроп» (1666)<sup>6</sup>. Хотя это и противоречит категорическому утверждению теоретика, что диалогизм невозможен в драме<sup>7</sup>. С этим утверждением нельзя согласиться, потому что, во-первых, оно голословно и сводится к тому, что драма должна быть монологически монолитной, иначе это «приводит к ослаблению драматизма», и что «подлинная многоплановость разрушила бы драму»<sup>8</sup>. Во-вторых, он иногда противоречит себе, допуская, что «какие-то элементы, зачатки, зародыши полифонии в драмах Шекспира можно обнаружить»<sup>9</sup>. В-третьих, о театральности макродиалога говорит тот факт, что из трех основных форм смеховой культуры, которые послужили, по мнению исследователя, формированию диалогической «двумирности», на первое место он поставил «обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа, различные площадные смеховые действия и пр.)»<sup>10</sup>. В-четвертых, в драматических произведениях отсутствует повествователь, что упрощает задачу освобождения героев от функции выражения идейной позиции автора. В-пятых, основной текст драмы, как известно, состоит из диалогов персонажей, их реплик и монологов как откликов на чужие мнения, а такая речевая среда более благодатна для формирования независимых диалогических отношений между персонажами, чем в романе, в котором повествование выступает средством подчинения героев автору.

Основным положением диалогической теории Бахтина является «персонафикация идеи». Это означает, что участник макродиалога всегда идеолог и что «образ идеи неотделим от образа человека — носителя этой идеи»<sup>11</sup>. Речь идет об известном имманентном законе художественного произведения, согласно которому между героем и его идейной установкой существует очень жесткая связь: положительную идею может выражать только положительный персонаж, отрицательную — отрицательный. Исследуя диалогизм, Бахтин обнаружил, следовательно, что вся поэтика макродиалога формируется по оси Герой — Идея.

В макродиалоге таких осей, как минимум, две, когда в обсуждении конфликта идей участвуют два героя, персонафицирующие эти идеи. В «Мизантропе» это Альцест и Филинт, противостоящие друг другу как идеологи.

<sup>5</sup> Кожинов В. В. Победы и беды России. М.: ЭКСМО-пресс, 2002. С. 343.

<sup>6</sup> Мольер. Мизантроп. пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник // Мольер. П. С. С. В 3-х томах. Том 2. М.: Искусство, 1986. С. 191—266.

<sup>7</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Сов. Россия, 1979. С. 20, 40, 41.

<sup>8</sup> Там же. С. 20.

<sup>9</sup> Там же. С. 40.

<sup>10</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худ. лит., 1990. С. 9.

<sup>11</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1963. С. 113.

Альцест является непримиримым критиком социальных пороков своих современников, он разоблачает ложь и лицемерие, злословие и лесть. Порочность общества делает его мизантропом, и он не стесняется открыто выражать свое возмущение, отзываясь о людях таким образом:

«Лишь посмотрю кругом, как род людской живет!  
Везде предательство, измена, плутни, лъстивость,  
Повсюду гнусная царит несправедливость.  
Я в бешенстве, нет сил мне справиться с собой,  
И вызвать я б хотел весь род людской на бой!» (с. 198).

Филинт не принимает непримиримость Альцеста, выступает за терпимость к человеческим слабостям и призывает его прощать людям их недостатки такими словами:

«О боже мой, к чему такое осуждение!  
К людской природе вы имейте снисхождение:  
Не будем так строги мы к слабостям людским,  
Им прегрешения иные извиним!» (с. 196).

Структура такого макродиалога, следовательно, фронтальная: по одну сторону черты находится Альцест и его идея, по другую — Филинт со своей идеей. Герои не сомневаются в своей правоте, настойчиво доказывая превосходство своей идеи и критикуя пороки идеи оппонента, а идеи эти противопоставлены друг другу контрастно, в виде бинарной оппозиции.

В книге Бахтина термин «бинарная оппозиция» не упоминается, но вся четвертая глава его книги, в которой он пишет о происхождении диалогизма из «двумирности», созданной противостоянием народной смеховой культуры официальной церковно-феодальной культуре, свидетельствует об этом. По его утверждению, карнавальный образ «стремится охватить и объединить в себе оба полюса становления или оба члена антитезы: рождение — смерть, юность — старость, верх — низ, лицо — зад, хвала — брань, утверждение — отрицание, трагическое — комическое и т. д.». Тот же творческий принцип Бахтин отмечает у Достоевского: «Все в его мире живет на самой границе со своей противоположностью. Любовь живет на самой границе с ненавистью, знает и понимает ее, а ненависть живет на границе с любовью и также ее понимает»<sup>12</sup>.

Бинарную оппозицию В. А. Руднев определяет как «универсальное средство познания мира, которое особенно активно использовалось и, главное, было осознано как таковое в XX веке». Значение этой оппозиции как средства познания мира Руднев объясняет следующим образом: «Мы не можем понять мир до конца, и эта невозможность понимания компенсируется бинарной дополнительностью точек зрения на мир»<sup>13</sup>. Думается, что Достоевский таким же образом «изучает мир», сопоставляя в бинарной оппозиции противоположные точки зрения героев на одну и ту же проблему.

<sup>12</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1963. С. 238.

<sup>13</sup> Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. — М.: Аграф, 2003. С. 50—51.

Важной корреляцией макродиалога является также равноправие как героев, так и их идей в соответствии с положением о «персонификации идей». Бахтин подчеркивал, что диалогизм состоит в равноправном противопоставлении «самосознаний»: «*Всепоглощающему сознанию героя автор может противопоставить лишь один объективный мир — мир других равноправных с ним сознаний*»<sup>14</sup>.

Необходимое для макродиалога равноправие героев «Мизантропа» Мольер создал путем сочетания в них положительных и отрицательных моральных качеств. Его герой Альцест, человек прямой и честный, может показаться положительным персонажем. Но в обществе, которое открыто критикует этот правдолюб, он характеризуется отрицательно, в глазах окружающих он кажется психически неуравновешенным человеком и чудачком. Происходит это потому, что в своей критике Альцест пренебрегает приличиями и становится невыносимым, выходит из себя по пустякам, становясь смешным. Эту черту Альцеста отмечает его друг Филинт:

«Позвольте мне тогда сказать вам откровенно:  
Причуды ваши все вредят вам несомненно;  
Ваш гнев, обрушенный на общество, у всех  
Без исключения лишь вызывает смех» (с. 197).

Филинт, поскольку он лстец и лицемер, может считаться отрицательным персонажем, однако в обществе он характеризуется положительно, так как соблюдает правила приличия, несмотря на то, что его любезность может быть неискренней. В отличие от Альцеста, его позиция благоразумна, так как общество относится к нему с симпатией, и он не имеет врагов и неприязностей. Свою позицию он излагает антагонисту в следующей строфе:

«Людей, как есть они, такими я беру,  
Терплю безропотно их жалкую игру.  
Иное ни к чему меня ни привело бы,  
И, право, мне покой милее вашей злобы» (с. 198).

Таким образом, сочетание противоположных моральных качеств в героях комедии «Мизантроп» не позволяет однозначно характеризовать их как положительные или отрицательные. В результате такого сопоставления оба героя комедии Мольера предстают, по определению П. Вольтса, *морально неопределенными*, то есть ни полностью положительными, ни отрицательными<sup>15</sup>.

Перед Мольером стояла сложная задача: ему было необходимо, прежде всего, придать положительному Альцесту отрицательную черту, чтобы приравнять его к Филинту. Он сделал это с помощью своего известного открытия — нового вида комизма, названного «комизмом характера», который придает героям смешную черту характера, тем самым лишая их ореола по-

<sup>14</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1963. С. 66.

<sup>15</sup> Voltz, Pierre. La Comédie. Paris: A. Colin, 1964. P. 80.



ложительного героя. Именно таким способом он сделал Альцеста чудачком, который имеет странную привычку говорить правду в ситуации, когда его правда неуместна. У честного Альцеста Н. П. Козлова отмечает «несообразность поведения», которое «может дать основание для ее истолкования как странности, как своего рода «безумия», достойного осмеяния»<sup>16</sup>. Комизм характера Альцеста компенсировал его положительное правдолюбие и приравнивал его к Филинту.

Идейный конфликт в макродиалоге всегда имеет универсальный характер, хотя формируется иногда на банальной ситуации, как в «Мизантропе», где спор двух друзей поднимается до обсуждения общих для всех людей правил поведения в обществе. В соответствии с принципом «персонификации идей» идеи конфликта «Мизантропа» также морально неопределенны и равноправны, потому что каждая из них имеет позитивные и негативные аспекты. Равноправие идей проявляется в их спорности, которая позволяет весторонне обсуждать конфликт, так как каждый из героев имеет достаточно аргументов в защиту своей идейной позиции и для критики позиции оппонента. Конфликт «Мизантропа» действительно спорен, так как Альцест стремится доказать, что лучше говорить людям правду, но взамен получает одни неприятности, а Филинт предлагает лгать, чтобы не иметь проблем.

Характеризуя диалогизм, Бахтин утверждал: «Ни одна из идей героев — ни героев «отрицательных», ни «положительных» — не становится принципом авторского изображения и не конструирует романного мира в его целом»<sup>17</sup>. В «Мизантропе» моральная неопределенность героев не позволяет никому из них быть выразителем авторской идейной позиции, ни «шуту» Альцесту, ни лицемеру Филинту. То есть, благодаря корреляции моральной неопределенности героев и их идей в комедии «Мизантроп» была создана авторская дистанция, которая не позволяет определить, какую из идей конфликта поддерживает автор. Авторская идейная позиция могла бы определиться, если бы один из героев был положительным, а другой отрицательным, но тогда произведение стало бы монологическим. Именно в таком случае персонаж, как отмечает В. Е. Хализев, «предстает как воплощение писательской концепции, идеи, т. е. как нечто целое, пребывающее, однако, в рамках иной, более широкой, собственно художественной целостности (произведения как такового)»<sup>18</sup>.

Герои «Мизантропа» обладают одной важной чертой, которую Бахтин называл незавершенностью. Проявляется эта черта в том, что у них «нет диалектического становления единого духа, вообще нет становления, нет роста совершенно в той же степени, как их нет и в трагедии»<sup>19</sup>. Альцест и Филинт не эволюционируют, остаются до конца морально неопределенными и не меняют своего мнения в идейном конфликте. Незавершенность героев «Мизантропа» имеет корреляцию с их идеями, которые также являются незаверши-

---

<sup>16</sup> Козлова Н. П. Мольер // Л. Г. Андреев и др. История французской литературы. М.: Высшая школа, 1987. С. 187.

<sup>17</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1963. С. 34.

<sup>17</sup> Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник. 4-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 2004. С. 192.

<sup>19</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1963. С. 35.

мыми, что проявляется в том, что идейный конфликт комедии не решается, а просто прекращается. Нерешенность идейного конфликта выражается в «Мизантропе» *структурной незавершенностью сюжета*, а именно, отсутствием традиционной развязки. Альцест уезжает, устраняется от противостояния обществу, но не отказывается от своих убеждений. Филинт остается, и также не меняет своего мнения, выражая пожелание, что друг примет его точку зрения и вернется.

Корреляция незавершенности героев и нерешенности идейного конфликта способствует тому, что *авторская дистанция* сохраняется до конца произведения как по отношению к героям, которые остаются независимыми идеологами, так и по отношению к их идеям, поскольку выявить идейное предпочтении автора, которое иногда определяют как «основную мысль произведения», невозможно. Как отмечал Бахтин, характеризуя полифонические романы Достоевского, «дистанция входит в замысел автора, ибо она обеспечивает подлинную объективность героя»<sup>20</sup>.

Корреляция незавершенности героев и нерешенности их идейного конфликта указывает также на то, что монологическая интерпретация комедии Мольера невозможна, так как вместо однозначной авторской идеи в «Мизантропе» предлагается альтернатива: то ли говорить всегда, как Альцест, нелицеприятную правду, то ли, подобно Филинту, кривить душой, произнося лживые комплименты. В таком случае нерешенный идейный конфликт произведения заставляет зрителя или читателя искать собственный ответ, а не ориентироваться на авторское мнение.

Тем не менее, в своих интерпретациях «Мизантропа» исследователи стремятся выявить авторское мнение в идейном конфликте комедии, применяя таким образом монологический подход к диалогическому произведению. Они пытаются определить, кто из двух персонажей положительный, Альцест или Филинт, чтобы сформулировать «основную мысль произведения». Игнорируя макродиалог, критики дают противоречивые интерпретации, поскольку принимают за основную одну из двух противопоставленных идей. Например, С. Д. Артамонов принимает сторону Филинта. Его привлекает гуманизм этого героя, он прощает ему его недостатки, потому что Филинт терпим и снисходителен и сам прощает людям их слабости<sup>21</sup>. Чтобы подтвердить монологизм своего вывода, Артамонов приравнивает идею Альцеста к идее своего избранника Филинта, объявив мизантропию Альцеста «фанатичным гуманизмом». Альцест, по его мнению, хочет, чтобы люди были все добрыми и честными, но так как этого нет, он становится мизантропом из протеста и отчаяния.

Ю. Б. Вишпер вначале справедливо замечает, что невозможно в этой комедии решить проблему выбора положительного героя, и критикует литературоведов, которые прибегают к приравниванию идей обоих героев, иронично представляя такое сочетание как «прямодушие Альцеста, слегка смягченное терпимостью Филента, или, наоборот, практическая осторожность

---

<sup>20</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1963. С. 86.

<sup>21</sup> Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII—XVIII веков. М.: Просвещение, 1988. С. 165.

Филента, чуть-чуть согретая темпераментом Альцеста»<sup>22</sup>. Но после этого замечания, Виппер проявляет невероятную изобретательность, чтобы все же определить главную идею, которая у него основана также на аналогичности обеих идей. По его мнению, точки зрения героев комедии все же совпадают, но только «в каких-то глубинных точках своего мироощущения», потому что они оба мизантропы, так как ненавидят существующий строй, Альцест открыто, Филент тайно<sup>23</sup>. Представив Альцеста разоблачителем пороков общества, Виппер не мог не замечать, что Филент выступал все же за социальную терпимость, поэтому он чувствовал себя обязанным показать каким-то образом расхождение их точек зрения. И сделал он это в форме риторического вопроса: «И тогда возникал уже не отвлеченный, а сугубо практический вопрос: чьему же примеру в таком случае лучше следовать, за кем идти? За Альцестом, который готов проклясть свет, бежать в отчаянии от него, или за Филентом, не теряющим душевного равновесия, стремящимся достичь хотя бы мелких и частных уступок от господствующего общества»<sup>24</sup>. Хотя Виппер и постарался придать этому вопросу второстепенное значение, именно в нем выражен диалогизм «Мизантропа».

На примере комедии Мольера «Мизантроп» и опираясь на теорию Жильбера Дюрана, можно определить принципиальное отличие структур макродиалогических произведений от монологических. Дюран, воспользовавшись знаменитой гегелевской триадой «тезис-антитезис-синтез», доказывает, что все виды сюжетов можно свести к двум типам, которые отличаются по способу решения конфликта<sup>25</sup>. Первый тип — *антитетический*, или *светлого режима*, в котором силы Добра побеждают силы Зла. Это наиболее популярный тип сюжета с характерным для него «хэппи-эндом». Второй тип — *синтетический*, или *темного режима*, в котором происходит временное примирение Добра со Злом, а победа Добра в иной форме переносится на будущее. Обычно это подтверждается некоторыми характерными образами: новой зарей, рождением ребенка, предсказанием счастья и даже мистическим возрождением. Все это — *монологические* типы сюжетов, которым присуще привычное деление персонажей на положительных и отрицательных, наличие развязки и более или менее четко выраженной главной идеи произведений. Схематически антитетический тип сюжета можно изобразить так: Тезис > Анти-тезис = Тезис, где стрелка > означает превосходство Тезиса над Анти-тезисом, а после знака = отмечена победа Тезиса. Синтетический тип сюжета представлен иначе: Тезис + Анти-тезис = Синтез, где + означает соединение Тезиса и Анти-тезиса, а после знака = Синтез как результат этого соединения.

Совершенно очевидно, что диалогические произведения должны иметь структуры иного типа. Макродиалогический сюжет «Мизантропа» можно определить как *незавершенный антитетический*, и его следует изобразить следующим образом: Тезис > < Анти-тезис = ? Тезис и Анти-тезис, разделенные противопоставленными стрелками, указывают на равноправие героев и

<sup>23</sup> Виппер Ю. Б., Р. М. Самарин. Жан-Батист Мольер // Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. — М.: Изд-во МГУ, 1954. С. 492—493.

<sup>24</sup> Виппер Ю. Б., Р. М. Самарин. Жан-Батист Мольер // Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. — М.: Изд-во МГУ, 1954. С. 493.

<sup>25</sup> Durand, Gilbert. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris: Bordas, 1969. — 512 p.

их идей, противопоставленных в бинарной оппозиции, а вопросительный знак отмечает нерешенность идейного конфликта.

Поскольку Жильбер Дюран представил два типа монологических сюжетов, то можно было предположить, что помимо антитетической модели макродиалога Мольера должна также существовать и *незавершенная синтетическая модель*. Ее признаки были обнаружены в небольшой комедии **Дени Дидро** «Хорош он или дурен» (1781)<sup>26</sup>.

Само название произведения подсказало, что речь в нем идет о *морально неопределенном* герое. Главный персонаж комедии, Ардуэн, представляется вначале положительно — как талантливый драматург, которому одна знатная дама, госпожа де Шепи, заказывает пьесу в честь дня рождения подруги. Однако она считает этого человека не совсем идеальным и заочно дает ему следующую характеристику: «Он всюду бывает, волочится за тремя или четырьмя женщинами сразу, дает ужины, играет, влезает в долги, бывает у сильных мира сего и растрчивает свое время и талант, быть может, немного приятнее, чем большинство писателей» (с. 447).

Ардуэн предстает также филантропом, который не отказывается помогать людям, но делает это не совсем честным способом. Например, к нему за помощью обращается молодая вдова Бертран, муж которой, морской капитан, погиб при кораблекрушении. Она ходатайствует, чтобы ее пенсия перешла по наследству к сыну, и приходит к Ардуэну, потому что Пультье, от которого зависит дело, является его другом. Когда Ардуэн обращается к Пультье, управляющему канцелярией морского ведомства, и просит за вдову Бертран, тот задает ему один существенный вопрос: «Однако какой интерес представляет для вас эта женщина, интерес столь властный, что он даже закрывает вам глаза на нужды государства?» (с. 500). Хорошо понимая, что друг не поверит в бескорыстность его ходатайства, Ардуэн идет на обман, заявив Пультье, что он является отцом сына вдовы. И его просьба была быстро удовлетворена. Таким же образом Ардуэн оказывал помощь и другим персонажам.

Герой комедии Дидро действительно является морально неопределенной фигурой, так как в нем соединены добродетель и порок. С одной стороны, он имеет положительное качество, так как не отказывается бескорыстно помогать людям; с другой стороны, Ардуэн характеризуется отрицательно, поскольку добивается помощи аморальными средствами. Моральная неопределенность героя выражается в равноправии противоположных моральных черт. Его положительное качество нейтрализуется тем, что автор поставил под сомнение филантропию Ардуэна, представив ее следствием слабохарактерности героя, которая проявляется с самого начала, когда он отказывается исполнить просьбу госпожи де Шеппи, но поддается ее уговорам. Безотказность Ардуэна является смешной и, следовательно, негативной чертой характера, которая выражается в том, что его ходатайства приносят ему и другим неприятности. Как у мольеровского Альцеста, эта черта героя создана с помощью комизма характера и, как в «Мизантропе» она способствовала созданию *авторской дистанции*, так как морально неопределенный герой

---

<sup>26</sup> Дидро Д. Хорош он или дурен // Дидро Д. Собрание сочинений. Т. 5. Театр и драматургия. М.—Л.: Academia, 1936. С. 439—564.

не может быть выразителем авторской идейной позиции.

Однако, в отличие от героев комедии Мольера, Ардуэн является *сомневающейся* личностью. Оказав помощь вдове, герой задумывается: «Но одобрит ли госпожа Бертран то средство, к которому я прибег? А вдруг она окажется щепетильной?» (с. 504). А когда вдова благодарит Ардуэна за доброту, он самокритично говорит сам себе: «И я, говорят, добрый человек! Нисколько. Я по натуре крайне черствый, злой и развратный» (с. 511). Создание сомневающегося героя было необходимо потому, что в макродиалоге комедии Дидро герой *один* персонифицирует бинарную оппозицию *двух* противоположных идей — филантропию и обман. Этот идейный конфликт имеет *универсальный* характер: Ардуэн на собственном опыте проверяет общеизвестный принцип «цель оправдывает средства», постоянно сомневаясь в его правоте. В таком случае моральная неопределенность героя создает корреляцию с моральной неопределенностью идей конфликта, а это делает их равноправными, что выражается, прежде всего, в их *спорности*: с одной стороны, готовность помогать людям характеризуется положительно, поскольку вызывает благодарность и уважение людей, хотя безотказность филантропа смешна, так как не приносит ему никакой выгоды, а только проблемы; с другой стороны, обман аморален, но является эффективным средством достижения цели. Спорность каждой из идей позволяет всесторонне обсудить их конфликт на протяжении всего произведения.

Для комедии Дидро характерна *концентрическая* структура макродиалога. В ее центре находится Ардуэн, который *один* персонифицирует идейный конфликт, а его обсуждение осуществляется между героем и второстепенными персонажами, которые располагаются вокруг него, демонстрируя различные варианты решения конфликта. В финале комедии происходит разоблачение Ардуэна, все персонажи комедии «Хорош он или дурен» собираются вместе и высказывают Ардуэну свое возмущение — и те, кто был обманут, и те, кому он оказал помощь, поскольку они считали себя скомпрометированными методами, какими он им эту помощь оказывал. Происходит некое подобие суда над героем, но приговор ему так и не был вынесен.

Незавершенность героя, которая проявляется в его постоянном сомнении по поводу своих поступков, имеет здесь корреляцию с нерешенностью идейного конфликта, которая состоит в отсутствии развязки сюжета, поскольку суд на Ардуэном оставляет проблему нерешенной. Ярким свидетельством нерешенности конфликта являются финальные реплики комедии, в которых выражается мнение трех женских персонажей об Ардуэне:

Г-жа де Шепи: «Хорош он или дурен?»

Мадмуазель Болье «То хорош, то дурен».

Г-жа де Вертиньяк: «Как и вы, как и я, как все» (с. 564).

Эта корреляция сохраняет авторскую дистанцию, так как герой и идейный конфликт, который он персонифицирует, остаются морально неопределенными. В таком случае авторская идейная позиция не определяется, и монологическая интерпретация комедии Дидро становится невозможной, так как в ней предлагается альтернатива двух равноправных идей: можно ли

творить добро с помощью обмана или следует отказаться от добродетельных поступков, если для этого необходимо нарушить законы общественной морали.

Критики обычно отмечают неоднозначность, спорность проблемы, поставленной в комедии «Хорош он или дурен». Но, не замечая макродиалога, они стремятся сформулировать однозначную монологическую идею и приходят к выводу, что автор решает конфликт этой комедии традиционно — порицая порок. Например, А. А. Акимова вроде бы замечает незавершенность сюжета комедии, когда пишет: «Мудрено ли, что к концу пьесы, удовлетворив все просьбы, Ардуэн никому не угодил, и никто не может решить, хорош он или дурен»<sup>27</sup>. Тем не менее, она вполне определенно считает, что в этой комедии Дидро высмеивает филантропию «как панацею от всех социальных бедствий» и даже заявляет, что автор обвиняет современное ему общество уже тем, что «эту дурную незыблемость моральных ценностей подвергает сомнению и тем самым разрушает»<sup>28</sup>. Акимова, следовательно, поступила подобно критикам «Мизантропа»: она прировняла между собой противопоставленные в конфликте идеи — филантропию и обман, представив одну и другую пороком для того, чтобы вывести монологическую идею и представить комедию Дидро сатирой на типичное французское общество XVIII века. Т. Барская проявила больше прозорливости, когда обратила внимание на нерешенность поставленной в комедии проблемы: «Все происшествия очень забавны, пьеса легка и изящна. А ведь вопрос «хорошо или дурно» восставлен всерьез. Вопрос о дозволенных и недозволенных средствах. Вопрос о морали»<sup>29</sup>. Но поскольку макродиалог комедии Барская не обнаружила, то она не указала, что Дидро не дает ответа, предоставив зрителям самим задуматься над решением поставленной проблемы.

Таким образом, Дидро создал *незавершенную синтетическую* модель макродиалога — Тезис + Антитезис = ?, в которой знак плюса указывает на то, что идеи конфликта персонифицирует один сомневающийся герой, а вопросительный знак означает нерешенность идейного конфликта.

Итак, исследование структур антитетической и синтетической моделей театрального макродиалога на примере комедии Мольера «Мизантроп» и комедии Дидро «Хорош он или дурен» показало, что в плане *синтагматики* функционирование обеих моделей обеспечивается двумя основными структурными корреляциями, созданными на основе положения «персонификация идей» диалогической теории Бахтина.

Первая корреляция состоит в согласовании *моральной неопределенности* героев с такой же неопределенностью идей, которые они персонифицируют. Моральная неопределенность героев проявляется в том, что они наделены одновременно положительными и отрицательными качествами; такими же качествами обладают их идеи. В антитетической модели морально неопределенными являются оба героя, каждый из которых доказывает «правильность» своей морально неопределенной идеи; в синтетической —

<sup>27</sup> Акимова А. А. Дидро. М.: Молодая гвардия, 1963. С. 298.

<sup>28</sup> Акимова А. А. Дидро. М.: Молодая гвардия, 1963. С. 297.

<sup>29</sup> Барская Т. Дидро. Л., М.: Искусство, 1962. С. 92.

один морально неопределенный герой, который колеблется в выборе между одной из двух морально неопределенных идейных позиций. Данная корреляция является необходимым условием для создания *равноправия* героев и их идей в макродиалоге. Равноправие идей конфликта проявляется в их *спорности*, побуждающей героев к обсуждению их позитивных и негативных аспектов.

Вторая корреляция заключается в согласовании *незавершенности* героев с *нерешенностью* идейного конфликта. Незавершенность героев означает, что они не эволюционируют и остаются морально неопределенными и приверженцами своих морально неопределенных идей до конца, так как в антигетической модели ни одному из героев не удастся доказать свою правоту, а в синтетической герой не избавляется от своего сомнения после обсуждения идейного конфликта с другими персонажами. Нерешенность идейного конфликта выражается структурной *незавершенностью* сюжета, то есть исключением развязки. В результате, вместо однозначной монологической идеи произведения, читателю или зрителю предлагается *альтернатива* двух сомнительных, морально неопределенных идей сложного *универсального* конфликта, который не был решен героями.

Кроме этого, обе корреляции выполняют также функцию создания *авторской дистанции*, которая исключает мнение автора из макродиалога, делая героев независимыми идеологами. Моральная неопределенность героев не позволяет им выражать идейную позицию автора, так как таким правом обладает только положительные персонажи, и их идеи должны быть морально определенными. Нерешенность идейного конфликта не дает возможности определить авторскую идейную позицию в макродиалоге. Она выявляется только в случае монологического решения конфликта в пользу одной из идей, которая подается как положительная и авторская.

В плане *семантики* обнаруживается, что театральные макродиалоги имеют значительные ограничения в тематике, так как в нем на основе простых жизненных ситуаций всегда обсуждаются *универсальные* социальные конфликты и только в *моральном* аспекте. Отмеченная особенность театрального макродиалога объясняется жесткостью корреляции моральной неопределенности героев и их идейного конфликта. Театральный макродиалог не может обойтись без моральной неопределенности, так как только с его помощью возможно создание равноправия героев и их идейных позиций, а также авторской дистанции. Соответственно, идейный конфликт этого макродиалога может обсуждаться только в плане моральности или аморальности противопоставленных идей.

В театральном макродиалоге герой протестует против некоего социального порока, но с целью его устранения совершает аморальный поступок, который этот порок не устраняет, а приносит ему неприятности, так как он восстает один против всего общества. Поскольку речь идет о диалогизме, то этот конфликт обсуждается. В антигетической модели обсуждение происходит между героем-бунтарем и его антагонистом, призывающим смириться с социальной несправедливостью; в синтетической модели герой, который колеблется между протестом и смирением, дискутирует конфликт с второстепенными персонажами, предлагающими герою различные спо-

собы его решения. Очевидно, ввиду отмеченной ограниченности театральный макродиалог фиксируется в истории литературы пунктирно, *спорадически*, и не образует отдельных тенденций.

В плане *прагматики* равноправие идейных позиций и нерешенность идейного конфликта, созданные обеими корреляциями, представляют вместо однозначной, «правильной» идеи *альтернативу* двух идей, производящую эффект *сомнения*, который заставляет читателей задуматься над сложностью конфликта и попытаться определить свою позицию. Впервые на прагматическую функцию макродиалога обратил внимание Генрик Ибсен, который понимал ее как включение зрителей в число своих «соавторов», высказав мнение, что «никакой поэт не переживает ничего один. С ним переживают переживаемое им и все его современники-соотечественники»<sup>30</sup>.

Для создания такого прагматического эффекта макродиалог изменил коммуникативную функцию художественного произведения. Вместо диалога автора с читателем посредством письменного текста, в котором изложена монологическая авторская идея, и реакции читателя на эту идею, обращенной к автору также в виде текста, то есть откликов, рецензий и статей, в макродиалоге автор представляет в тексте две идеи, противопоставленные в бинарной оппозиции, и разрывает обратную связь со зрителем путем создания авторской дистанции. В таком случае зрители не могут спорить или соглашаться с автором, так как они остаются наедине с дискуссией героев и пытаются осмыслить конфликт самостоятельно. Таким образом, макродиалог трансформирует коммуникативную функцию художественного произведения, сменяя ее участников: вместо заочного диалога автора и читателя предлагается участие зрителей в решении сложного конфликта вместе с героями. Поэтому диалогические произведения входят в состав *интеллектуальной* литературы, которая не предоставляет читателям готовых решений, а заставляет их поразмышлять над универсальными проблемами, касающимися любого человека и его отношений с обществом.

---

<sup>30</sup> *Ибсен, Генрик*. Речь к норвежским студентам 10 сентября 1874 года // Зарубежная литература XX века: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1981. С. 402.



# «Эстетика словесного творчества» Бахтина: современная рецепция и проблема внутреннего единства

Н. Д. ТАМАРЧЕНКО

Кажется самоочевидным, что серьезное освоение идей и научного языка такого ученого, как М. М. Бахтин, невозможно без тщательного и систематического изучения его текстов. И если на протяжении уже почти полувека это делается крайне редко, то мы вправе предположить, что читателям, даже и специально занимающимся изучением его творчества многое в этих текстах кажется непонятным и остается не понятным.

Отсюда и постоянно всплывающая тема «загадок» Бахтина и попытки разгадать их с помощью соотнесения с историческими условиями, с биографией и реконструируемой психологией ученого или с трудами (более понятными) его современников и т. п. Конечно, исторический и/или биографический контекст идей философа и филолога может многое в них объяснить. Но не получится ли в результате попытки объяснить текст из его контекста (даже если последний правильно установлен) сведения еще неизвестной и не понятой «научной воли» (перифразируя высказывание самого Бахтина по аналогичному поводу) к другой — давно уже близкой и понятной?

Не следует ли нам *для начала* выявить «освещающую» роль различных текстов Бахтина друг для друга? Если в различных работах ученого в разных аспектах или под разными углами зрения рассматриваются одни и те же явления и проблемы, то не поможет ли нам сравнение лучше понять его мысль? И не лучше ли соотносить тот или иной отдельный текст с контекстом на следующем этапе, когда станет ясно, что же именно мы хотим сравнивать, и есть ли серьезные основания для сравнения?

Да, скажут нам. Это, вероятно, было бы правильно, если бы не то обстоятельство, что все эти тексты Бахтина друг с другом совершенно не связаны. Но откуда же это известно, если они (тексты) практически не изучаются? Если отношение к ним строится по формуле: «Кто же не знает, что..?». И всякий, кто дорожит своей научной репутацией, поспешит, конечно же, признать, что ему известно то же самое, что и всем.

Таким образом, в интересующей нас области знаний существует порочный круг. Видимо, поэтому «бахтинология» в последние годы совершенно отвернулась от текстов Бахтина и от вопросов об их смысле, активно занявшись вопросом: кто их, собственно, написал и кому, стало быть, принадлежит большая часть связанных с ними заслуг и, соответственно, почестей.

Беру на себя смелость попытаться проанализировать сложившуюся научную ситуацию и поискать выход. В центре внимания при этом будут идеи Бахтина в области «эстетики словесного творчества», т. е. поэтики, построенной на философских основаниях. И, разумеется, речь идет исключительно

но о постановке проблемы, дискуссионность которой я вполне сознаю.

## 1. Современная рецепция творчества Бахтина: факты и факторы

В последние десятилетия слово «поэтика» в России употребляется в самом широком и неопределенном значении («поэтика террора», «поэтика культуры» и т. п.), причем гораздо чаще, чем в своем **собственном прямом смысле**. Но мы будем рассматривать как раз те идеи, ту терминологию и систему понятий Бахтина, которые относятся к области *научной* (т. е. не «нормативной», не предписывающей правила создания литературных произведений) поэтики как *специальной литературоведческой дисциплины*. Впервые в таком качестве она была разработана у нас А. Н. Веселовским и А. А. Потебней, а вслед за тем — формалистами.

Другой вопрос — насколько исследования Бахтина по этой дисциплине *одновременно и выходят за её пределы*, установленные в особенности русским формализмом. Иначе говоря: в какой мере и каким образом теория словесного художественного творчества у Бахтина возвращается к тому симбиозу поэтики с философской эстетикой, который был присущ некоторым периодам предшествующего развития этой теории, начиная с Платона и Аристотеля?

В своем прямом значении выражение «поэтика Бахтина», по-видимому, было впервые использовано в печати мною — еще в 1996 году<sup>1</sup>. Замечу, кстати, что я пока не встречал никаких возражений на основные тезисы этой статьи. Однако восприятие и особенно оценка идей Бахтина, сложившиеся в последние два десятилетия, таковы, что разговор о его поэтике может более, чем когда-либо, показаться совершенно неоправданным.

### 1

За это время приобрели широкую популярность и получили безусловное признание идеи, *исключающие* серьезное и ответственное отношение к Бахтину как литературоведу, которое было характерно для 1960-х — первой половины 1980-х гг. Эти идеи утвердились настолько, что, как правило, принимаются за окончательную истину, не требующую никакой аргументации: по причине, как представляется многим, своей полной самоочевидности<sup>2</sup>. По крайней мере, — для всех, кто не хочет отстать от новейшей научной моды либо опасается зачисления в ретрограды.

Попытаюсь вкратце изложить **основные установки** такой новейшей и чрезвычайно влиятельной рецепции Бахтина:

1. Его следует считать *не литературоведом, а философом*, который лишь

<sup>1</sup> Тамарченко Н. Д. Поэтика Бахтина: уроки «бахтиологии» // Изв. РАН. Сер. лит-ры и яз. 1996. №1. С. 3—16.

<sup>2</sup> Ср.: «... четырнадцать признаков “мениппей” как жанра отчасти повторяют друг друга, в ряде случаев находятся в отношениях дополнительной дистрибуции и под них в конце концов можно “подвести” практически любой текст» (Попова И. “Мениппова сатира” как термин Бахтина // Вопросы литературы. 2007. №6. С. 102. Далее при ссылках на этот журнал — ВЛ). Выше (с. 88) это же мнение изложено как общепринятое и самоочевидное. Видимо, поэтому определение мениппеи Бахтиным вообще не приводится и не анализируется. Ни о какой попытке проверить, действительно ли под упомянутые признаки «можно подвести практически любой текст» (а стоило бы попробовать проделать эту увлекательную операцию хотя бы с текстом «Войны и мира»!), также нет и речи.

под влиянием неблагоприятных социальных и политических условий и обстоятельств советской эпохи вынужден был излагать свои идеи в *неадекватной* для них *форме* литературоведческих исследований.

Такое убеждение привлекает умы настолько, что оно объединило, например, Вадима Кожина и Михаила Гаспарова, во всем прочем, как известно, — непримиримых антагонистов. (Разумеется, для одного из них сформулированный тезис имел знак плюс, а для другого — минус).

2. Исследования Бахтина, в первую очередь его книги о Достоевском и Рабле, строятся *не на научных понятиях, а на метафорах*.

Скажем, слово «сюжет» означает в них совсем не то, что у литературоведов, будучи знаком-заместителем неких сугубо философских значений (Н. Бонеева). Иногда такого рода «иносказания» смело расшифровываются. Например, «полифонию» объявляют всего лишь *эвфемистической* (в условиях советской цензуры) заменой других, отнюдь не филологических понятий: «соборности» в одном варианте (И. Есаулов и др.), «плюрализма» — в другом. Под именем же «карнавальной культуры» скрывается, по мнению многих, нарисованная Бахтиным картина подлинного отношения народа к сталинскому режиму.

В этой идее метафоричности, точнее — иносказательности текстов Бахтина также сходятся его читатели самых разных, иногда прямо противоположных идеологических ориентаций и различных профессиональных занятий. Например, с одной стороны, — некоторые «бахтинологи»; с другой, — многие специалисты по Достоевскому. Особенно те, кто пишет в последние годы о «христианском реализме» этого писателя, т. е. о его *идеологии*, характеристика которой при этом выдается за описание поэтики произведений.

3. Отсюда современное отношение к книгам «Формальный метод в литературоведении» и «Марксизм и философия языка», которые никак нельзя считать завуалированным или иносказательным изложением философских идей: их **специальный** (*филологический*) характер слишком очевиден. Речь идет о новейшей тенденции считать, что названные филологические работы не только не написаны Бахтиным, но даже им *не инспирированы*, т. е. целиком, с начала и до конца самостоятельно задуманы и созданы Павлом Медведевым и Валентином Волошиновым.

Показательно, что по отношению к названным двум книгам в 1960-е — 1970-е годы господствовало *доверие* к свидетельствам об авторстве Бахтина тех ученых (Вяч. Вс. Иванова и С. Г. Бочарова), которые его лично и достаточно близко знали и которые пользуются заслуженным авторитетом — не только научным, но и нравственным. Очевидной представлялась тогда и несоизмеримость научного уровня и масштаба личности Бахтина с фигурами формальных авторов этих книг.

В последние же два десятилетия картина радикально изменилась: возобладавало, напротив, *недоверие* к этим свидетельствам и не подкрепленное сколько-нибудь серьезными доказательствами противоположное убеждение. Точнее сказать — страстное верование. Ведь если признать, что основные идеи этих книг, а может быть и сами тексты принадлежат Бахтину, хотя они изданы под другими именами, новейший подход к работам ученого окажется крайне сомнительным.

Штудии на уже пресловутую тему «круга» или «школы» Бахтина в послед-

ние годы становятся все более модными и все более радикальными по своим выводам. Их конечная цель — доказать, что в рамках, определенных этими двумя выражениями, роль ученого как генератора идей, как ведущего и влияющего на других философа и теоретика искусства сильно преувеличена<sup>3</sup>; что на эту роль вполне могут претендовать его друзья 1920-х гг. П. Н. Медведев и В. Н. Волошинов.

4. Наконец, сформулированные тезисы не могли бы приобрести такую популярность, если бы не поддерживались еще одним соображением. Речь идет о категорическом, хоть и не имеющем достаточных обоснований, *отрицании внутренних связей между идеями, терминами и понятиями*, содержащимися в известных работах Бахтина. Господствует представление об исключительной тематической пестроте и фрагментарности его научного творчества.

Подчеркну: я отнюдь не ставил перед собой задачу изложить и охарактеризовать даже и самые репрезентативные современные высказывания о Бахтине. Я лишь попытался выявить и сформулировать те устойчивые и при этом — в значительной мере — *априорные предпосылки* новейшего восприятия его идей, которые определяют основной (с точки зрения нашей темы, разумеется) *вектор* этого восприятия: недопущение даже и мысли о том, что существует «поэтика Бахтина». Стоит обратить особое внимание на то, что изложенные предпосылки — не отдельные, разрозненные и значимые сами по себе положения, а внутренне связанный и цельный идеологический комплекс.

Такой комплекс идей складывался в России, начиная с эпохи перестройки, под воздействием двух основных, причем *прямо противоположных* факторов. Это, с одной стороны, — растущая популярность постструктурализма и деконструкции; с другой, — все более настойчивые попытки *вернуть* русское литературоведение в лоно одной и единственной авторитетной идеологии — на сей раз ортодоксально-религиозной. В сущности, это было **размыывание границ научности** — с двух разных сторон.

Поэтому обеим идеологическим экспансиям в область филологии противостояло стремление таких ученых, как Михаил Гаспаров, выстроить китайскую стену между *философией* (обреченной, с его точки зрения, на «художественность» и, соответственно, — вымысел) и *позитивной* (т. е. «настоящей», опирающейся на бесспорные факты) *наукой*<sup>4</sup>.

В пылу идейной борьбы оказался, однако, вне поля зрения тот общеиз-

---

<sup>3</sup> Тамарченко Н. Д. Показательная аннотация вышедшего в 2004 г. в Манчестере сборника статей «Бахтинский круг: в отсутствие Мастера», в которой сообщается, что «достижения Бахтина преувеличены пропорционально уменьшению мыслителей, с которыми он контактировал в 1920-х гг.». См.: Васильев Н. Л. «Круг Бахтина» или Квадратура круга. The Bakhtin Circle: In the Master's Absence / Edited by C. Brandist, D. Shepherd, D. Tihanov. Manchester; N. Y.: Manchester university Press, 2004 // Новое литературное обозрение. 2006. №78. С. 408. Интересно бы узнать, используется ли какой-нибудь объективный критерий (и какой именно!) оценки того, что «преувеличено», а что «умалено», когда пытаются, как это ныне принято, заменить прежние «пропорции» на прямо противоположные?

<sup>4</sup> Чуть не единственный случай серьезных и убедительных возражений против гаспаровской антинормии философского «творчества» и филологического «исследования» — статья С. Бочарова «Бахтин-филолог: книга о Достоевском» (ВЛ. 2006. №2. С. 48—67). См. также: Тамарченко Н. Д. Актуальность Бахтина (Полемические заметки) // Филологический журнал. 2006. №2 (3). С. 179—186. Между прочим, этот тезис М. Л. Гаспарова — не что иное, как парафраз суждения Н. М. Минского: «Наука раскрывает законы природы, искусство творит новую природу» (См.: Критика русского символизма. Т. 1. М., 2002. С. 26). Только оценка соотношения науки с её антиподом у двух авторов противоположна.

вестный факт, что европейская поэтика в ходе своей истории неоднократно выступала в тесном союзе с философией. Это было и в момент её рождения (у Платона и Аристотеля), и на рубеже XVIII-XIX веков (у Шеллинга и Гегеля, Гете и Шиллера) и, наконец, в эпоху символизма — например, у Ницше, Вяч. Иванова и Андрея Белого, оказавших на Бахтина наиболее непосредственное и сильное влияние.

Обрисованный исторический контекст, на мой взгляд, объясняет как причины массового и крайне резкого (иногда — ожесточенного) отталкивания от идей Бахтина в последние два десятилетия, так и огромное воздействие перечисленных установок восприятия этих идей на современное, если можно так выразиться, *научное подсознание*.

Эти установки действуют как истины, уже окончательно проверенные (хотя их никто не проверял) и авторитетные настолько (это, в особенности, — авторитет академика М. Л. Гаспарова), что требование доказательств многие считают свидетельством в лучшем случае неосведомленности, а в худшем — злонамеренности. На почве такого рода *априорных* умонастроений любая более или менее умелая и достаточно эмоциональная риторика покажется неизмеримо убедительнее любой спокойной научной аргументации.

И все же возникают определенные сомнения.

## 2

Во-первых, почему нам следует соглашаться с тем, что любые литературоведческие термины Бахтина не являются таковыми, скрывая в себе чисто философские или религиозно-философские значения? Для того чтобы всерьез аргументировать подобное утверждение, необходимо сначала *полностью и тщательно изучить* бахтинский «тезаурус». Но никто из тех, чьи мнения я приводил, такой работой никогда не занимался.

Попытки **систематического** (подчеркиваю) изучения терминов и понятий Бахтина были в 1990-е годы в России (Москва, РГГУ), а также, насколько мне известно, в Англии (Шеффилд, исследования группы Д. Шепарда), в США (В. Ляпунов) и Канаде (А. Садецкий). Но ни общественной поддержки, ни широкого резонанса они не получили. И все же возникло несколько работ на эту тему, выполненных по строгой лингвистической методике. В одной из них показано, например, что все известные нам случаи употребления Бахтиным термина «полифония» неукоснительно сохраняют определяющие признаки обозначенного этим словом весьма точного и строгого музыкаловедческого понятия<sup>5</sup>.

Во-вторых, вызывает большие сомнения обоснованность суждений (весьма безапелляционных) некоторых специалистов по Достоевскому, согласно которым книга Бахтина о романах писателя, в сущности, не научна, а художественна («сплошь метафорична»). Ведь это утверждают как раз те самые литературоведы, которые в своих собственных трактовках произведений великого романиста следуют за религиозно-философской критикой рубежа XIX-XX вв. А самой этой критике метафоричность манеры изложения

---

<sup>5</sup> См.: Магомедова Д. М. Полифония // Бахтинский тезаурус. Материалы и исследования. М., 1997. Ср.: Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 174—176.

была в высшей степени свойственна (достаточно вспомнить книгу Бердяева о мирозерцании Достоевского).

Кроме того, литературоведы, отрицающие научность упомянутого исследования Бахтина, повторяют в своих работах те самые попытки интерпретировать смысл художественных произведений Достоевского на основе *идей их персонажей*, которые этот ученый в свое время оспорил. Но ведь он-то и показал, что интерпретации такого рода **не научны**, поскольку они не учитывают принципиальное различие между *жизненной* идеологической позицией героя и *эстетической* (т. е. «внежизненной») позицией автора. Должны ли мы принимать упреки Бахтину в недостатке строгой научности со стороны такого литературоведения, которое Сергей Бочаров метко назвал «благочестивым»?

В-третьих, заслуживают ли столь безоговорочной поддержки новейшие попытки полностью приписать специальные филологические работы, связанные с ранним Бахтиным, Медведеву и Волошинову<sup>6</sup>?

Какими бы мотивами ни руководствовались сторонники этой очередной «переоценки ценностей» — стремлением ли создать сенсацию (что, безусловно, удалось) или же восстановить историческую справедливость (в их своеобразном понимании) — они проявляют при этом слишком явную и необъяснимую, на первый взгляд, узость и пристрастность. Ведь рядом с Бахтиным в те же самые годы были и другие люди, отнюдь не менее ему лично близкие и к тому же куда более талантливые, чем Медведев или Волошинов.

Это замечательный и образованнейший литературовед Л. В. Пумпянский<sup>7</sup> (к тому же объявивший в 1922 г. о намерении издать «очерк критики формального метода»)<sup>8</sup>. Это, далее, столь серьезный философ, как М. И. Каган (кроме него и Бахтина никто из участников «круга» или «школы» собственно философских трудов не писал)<sup>9</sup>, и такой выдающийся музыковед, как И. И. Соллертинский, знаток европейских языков и литератур, в особенности истории драмы и народного театра<sup>10</sup>.

Отчего же никто не пытается приписать труды Бахтина этим его трем друзьям: хотя бы объявить их тоже «соавторами», чьи имена почему-либо на книгах не поставлены? На это есть, по-видимому, две причины.

Первая: их весьма высокая научная репутация, безусловно, самостоятель-

---

<sup>6</sup> Показательно суждение объективного наблюдателя: «...точное участие Медведева или Волошинова в разработке представленной здесь теории до настоящего времени определенно не доказано» (*Ковальски Э. Скрытые формалисты или виднейшие критики формальной школы? // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2001. №1. С. 89*). Далее при ссылках на это издание используется распространенное сокращение — ДКХ.

<sup>7</sup> Неоспоримо более значительный, чем П. Н. Медведев. Благодаря недавно переизданным основным его работам это совершенно очевидно. По крайней мере, для специалистов.

<sup>8</sup> См.: *Николаев Н. И.* О теоретическом наследии Л. В. Пумпянского // *Контекст-1982*. М., 1983. С. 294.

<sup>9</sup> О близости философских идей М. М. Бахтина и М. И. Кагана, а также о связи обоих мыслителей «с поздней фазой философии марбургской школы» см.: *Пул Б.* «Назад к Кагану» // ДКХ. 1995. №1. С. 38—48.

<sup>10</sup> Важнейшие для Бахтина термины «полифония», «полифонический роман» имеют, как известно, музыкальное происхождение. И. И. Соллертинский, использовавший, между прочим, термины «монологический» и «диалогический» симфонизм, — автор работ об эстетике романтизма, о Шекспире и европейском гаметизме, о Мопассане. См.: *Соллертинский Е. Е.* Избр. статьи о музыке. Л.; М., 1946; Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования. Л.; М., 1974. (Благодарю за указание на эти детали и источники Д. М. Магомедову). Впрочем, в упомянутый выше манчестерский сборник вошла и статья о Соллертинском.

на (т. е. существует и помимо отношений с Бахтиным) и вполне определена. Понятно, что они могли написать, а что нет; тогда как совершенно неясен в этом отношении Волошинов, а отчасти и Медведев, весьма неожиданно опубликовавший после книги о Блоке книгу о Демьяне Бедном.

Вторая: поставить чужое имя на своей книге можно было ведь и потому, что на этот дружеский жест предполагался ответ в виде помощи в издании другой книги (скажем, о Достоевском). Такое соображение никак нельзя сбрасывать со счетов. Но ни один из названных трех ученых такими возможностями явно не располагал. Зато известны весьма большие возможности в этом отношении не только Медведева, но даже и Волошинова — судя по дневнику О. М. Фрейденберг<sup>11</sup>.

Оборотная сторона происходящей «переоценки ценностей» — стремление понизить значимость трудов, безусловно принадлежащих Бахтину (изданных под его именем)<sup>12</sup>. Для этого используется новейшая, опять-таки, версия о его неспособности вообще написать какой-либо связный и продуманный, достаточно большой по объему текст. Он, якобы, испытывал отвращение к писательству<sup>13</sup> и мог сочинять поэтому исключительно краткие фрагментарные записи: тут-то ему и приходили на помощь В. Н. Волошинов и/или П. Н. Медведев (что, по мнению одного из наиболее радикально настроенных «бахтинологов», и произошло с книгой о Достоевском)<sup>14</sup>.

Отсюда же и демонстративное недоверие некоторых из подобного рода исследователей к свидетельству Бахтина о его пропавшей книге, посвященной европейскому роману воспитания: не было, дескать, такой книги, и не мог он её написать. Книга, однако же, была, о чем свидетельствуют опубликованные Н. А. Паньковым сравнительно недавно её план-проспект (в рукописи — 45 машинописных страниц) и письмо автора к редактору с указанием общего объема монографии — 10—12 п. л.<sup>15</sup>

Читатель, конечно, может вспомнить по этому поводу не только книгу о Рабле (имеющую в 1,5 раза больший объем, чем монография о Достоевском), но и столь обширные, состоящие каждая из нескольких глав, работы (почти книги), как «Слово в романе», «Формы времени и хронотопа в романе». Все они были написаны тогда, когда какая-либо помощь Бахтину со стороны двух ученых, настойчиво именуемых его равноправными соавторами, а то и просто авторами его книг, по объективным обстоятельствам была уже

---

<sup>11</sup> Известная запись О. М. Фрейденберг о предложении Волошинова писать для него книги, за что он будет её «продвигать», полно и точно приведена и всесторонне прокомментирована Н. В. Брагинской. См.: *Брагинская Н. В.* Между свидетелями и судьями. Реплика по поводу книги: В. М. Алпатов. Волошинов, Бахтин и лингвистика. М.: Языки славянской культуры, 2005 // <http://ivgi.rshu.ru/?article.html?d=207419> (доступ свободный).

<sup>12</sup> Вот она, логика изменения традиционных «пропорций»!

<sup>13</sup> Примерно четверть века назад были впервые опубликованы воспоминания Б. Ф. Егорова о том, как к Бахтину пришли польские журналисты с магнитофоном и как он пытался уклониться от интервью, говоря: «Давайте я вам лучше что-нибудь напишу». См.: *Егоров Б. Ф.* Слово о Бахтине // *Бахтинский сб.* I. М., 1990.

<sup>14</sup> См.: *Алпатов В. М.* Волошинов, Бахтин и лингвистика. М., 2005. С. 117. Отчего бы, кстати, и здесь не вспомнить о Соллертинском, писавшем и литературоведческие труды, в частности, о Достоевском? (См. в книге избранных его статей о музыке, напр., с. 104, 118, 126 и др. ; в сборнике «Памяти И. И. Соллертинского» — по указателю).

<sup>15</sup> См.: *Паньков Н. А.* М. М. Бахтин в материалах личного архива В. В. Залесского // ДКХ. 2003. №1—2 (39—40). С. 129—161.

совершенно исключена<sup>16</sup>.

### 3

Что же именно в рассмотренном комплексе идей, который определяет характер современной рецепции трудов Бахтина, следует считать доминирующим началом или ведущим «конструктивным фактором»?

Полагаю, что эту роль играет приведенный выше четвертый тезис об отсутствии в его научном творчестве внутренней цельности и единства, о том, что все, созданное этим ученым, — различные фрагменты (любой величины), написанные по разным случаям совершенно независимо друг от друга. Ведь эта идея высказывалась задолго до того, как началась недостойная возня вокруг авторства работ Бахтина, широко рекламируемая ныне её инициаторами.

Но это представление на самом деле прямо связано с вопросом об авторстве<sup>17</sup> — в частности, столь значимой для теоретической поэтики книги «Формальный метод в литературоведении»: если в ней присутствуют те же взаимосвязанные идеи и понятия, которые есть в «бесспорных» и *притом более ранних* текстах Бахтина и которых нет в столь же бесспорной и *более поздней* книге П. Н. Медведева «Формализм и формалисты», к подробностям биографии обоих ученых можно не обращаться<sup>18</sup>.

Наконец, вопрос о возможной близости и родстве между системой понятий «эстетики словесного творчества» и религиозной философией Серебряного века (в свою очередь, опирающейся на большие европейские традиции) также соотносится с проблемой авторства тех, близких Бахтину, работ, которые изданы под другими именами.

Ведь предположения об авторстве Бахтина вызываются следующей их главной особенностью: каков бы ни был специальный предмет «спорных» статей или книг — «социологическая поэтика» («Формальный метод в литературоведении») <sup>19</sup>, «социологическая наука о языке» («Марксизм и философия языка») <sup>20</sup> или социальная психология («Фрейдизм») — совершенно осо-

---

<sup>16</sup> О том, какую аргументацию готовы использовать «бахтинологи», стремящиеся «развевать миф о Бахтине как единственном генераторе научных идей, становившихся известными публике благодаря трудам его друзей и единомышленников (прежде всего Медведева и Волошинова)», (а что, если эти «труды» сводились к согласию поставить свое имя на чужой книге?) свидетельствует рецензия Н. Л. Васильева, на которую мы уже ссылались. В её финале (с. 413) автор сетует на то, что Бахтин прожил намного дольше, чем другие из пресловутого «круга» — аж до 1975 г., почти до 80 лет, а то бы еще неизвестно, чьим бы именно этот самый «круг» теперь считался, «переживи те же В. Н. Волошинов, П. Н. Медведев, Л. В. Пумпянский своего младшего товарища» (кстати, Волошинов был ровесником Бахтина, а двое других — старше его на 3—4 года). Видимо, увлекшийся хронологией Н. Л. Васильев забыл, что все основные работы Бахтина, сделавшие его в глазах мирового научного сообщества тем, что он есть, были написаны в 1920-е — 1930-е гг., включая теорию романа и книги о Рабле и о романе воспитания, и что в 1940 году ему было не 80 лет, а всего-навсего 45. Что же делать? Чтобы «развевать миф» приходится идти на жертвы...

<sup>17</sup> Ср. замечание о «двух противоречащих друг другу вопросах в бахтиноведении: 1)... об авторстве... 2)... под каким углом зрения следует рассматривать деятельность Бахтина: как неуклонное развитие определенного корпуса идей или же как цепь резких и неожиданных поворотов. Оба вопроса, конечно же, внутренне связаны между собой, хотя в литературе о Бахтине они обычно рассматриваются отдельно» (Томсон К. Диалогическая поэтика Бахтина // ДКХ. 1994. №1. С. 64). Ср.: *Балабанова И. Н.* Бахтин и маски: проблема автора // The seventh International Bakhtin Conference. В. 1. Moscow, 1995. P. 64.

<sup>18</sup> Сопоставление проведено мною в статье: М. Бахтин и П. Медведев: судьба «Введения в поэтику» // Вопросы литературы. 2008. №5. С. 160—184.

<sup>19</sup> Далее — ФМЛ.

<sup>20</sup> Далее — МФЯ.



бое впечатление на читателя производит их философская оригинальность и глубина, столь редко встречаемые в подобного рода специальных работах.

Между тем, если серьезные познания и интересы Пумпянского и — под его влиянием — Соллертинского в области философии достаточно известны, то ни Медведев, ни Волошинов, судя как по известным документам, так и по публикациям, им безусловно принадлежащим, не дали ни малейшего повода заподозрить их в попытках самостоятельно решать сложные философские вопросы<sup>21</sup>.

Отметим в этой связи, что текстов, *бесспорно принадлежащих* В. Н. Волошинову и при этом имеющих отношение к «эстетике словесного творчества», насколько известно, пока вообще не обнаружено. Тут возможно, по видимому, лишь сопоставление книги МФЯ с работами на те же темы «позднего» Бахтина. Такое сравнение с целью решить проблему авторства уже предпринято, о чем я скажу несколько позже.

Вопрос же об авторстве ФМЛ все еще рассматривается почти исключительно в плоскости биографической, а иногда даже решается на основе оценки различной «весомости» мнений, высказанных «за» и «против».

Так, в одной из новейших публикаций *утвердительные* суждения об авторстве П. Н. Медведева устаиваются, соответственно, высоких оценок степени своей достоверности и авторитетности. Это мотивировано не только близостью в данном случае мнений реферируемых авторов реферирующему, но также высоким официальным статусом некоторых из них (правильного мнения придерживается, скажем, не кто-нибудь, а «вице-президент международного общества Достоевского» и «профессор»). Точно так же в качестве авторитетных упоминаются любые *отрицательные* отзывы на работы тех, кто пытается отстаивать иное мнение (например, изучать тезаурус работ Бахтина не следует: ведь такой-то литературовед уже сказал в своей статье, что это — «сизифов труд»). Многие из сторонников правильной точки зрения публикуют свои исследования за рубежом, на английском языке, что явно повыша-

---

<sup>21</sup> См.: *Николаев Н. И.* Невельская школа философии (М. Бахтин, М. Каган, Л. Пумпянский в 1918—1925 гг.: По материалам архива Л. Пумпянского) // М. Бахтин и философская культура XX века. Вып. 1. Ч. 2. СПб., 1991. С. 31—51.

<sup>22</sup> Как свидетельствует специальное, основанное на документах исследование активной и обширной деятельности П. Н. Медведева витебского периода (общественной, журналистской и преподавательской), на его попутные занятия в области теории литературы повлияло сближение с проф. С. О. Грузенбергом. О том, как именно П. Н. Медведев представлял себе тогда эту дисциплину, свидетельствует его заявление о желании взять на себя чтение лекций по теории литературы в связи с тем, что он подготавливает «в настоящее время специальный труд по теории и психологии творчества» (заметим, что ни о какой *психологии творчества* в ФМЛ ничего не говорится). См.: *Лисов А. Г.* П. Н. Медведев в Витебске // ДКХ. 2000. №2. С. 96, 115. Перебравшись в Петроград в 1922 г., «П. Медведев по-прежнему увлечен главным образом преподавательской и культурно-просветительной деятельностью» (Конкин С. С. Михаил Бахтин (критико-биографический очерк) // Проблемы научного наследия М. М. Бахтина. Саранск, 1985).

В. Н. Волошинова, правда, один из исследователей его биографии в самом начале и в самом конце своей статьи называет «философом», но лишь на основании существующих мнений о книге МФЯ, принадлежность которой этому автору он как раз и собирался доказать. См.: *Васильев Н. Л.* Творчество и личность В. Н. Волошинова в оценке его современников // ДКХ. 2000. №2. С. 33, 53.

Таким образом, основанное на личных впечатлениях утверждение Л. Я. Гинзбург «не могли они так глубоко писать. Это же были примитивные люди», а вот «Пумпянский — другое дело» (см.: Баяевский В. С. Две страницы из дневника // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 10—11), полностью остается в силе.

ет её (точки зрения) убедительность. Вопрос же о том, известны ли этим исследователям тексты Бахтина, Медведева и Волошинова в оригинале или же в плохих английских переводах (о них говорили В. Ляпунов и А. Садецкий) при этом не ставится: видимо, для установления авторства текстов знание их в оригинале считается совершенно не обязательным<sup>23</sup>.

Обратим внимание еще на одну сторону проблемы. Известен ряд неоспоримо принадлежащих Бахтину работ, гораздо более поздних, но *ничуть не менее специально-филологических*, чем книги, изданные под именами Медведева и Волошинова. Это литературоведческие исследования «Формы времени и хронотопа в романе», «Эпос и роман» и некоторые другие. Это также работы, в основном лингвистические или «металингвистические»: «Слово в романе», «Проблема текста» и «Проблема речевых жанров». (Конечно, наряду со своей *специальной* направленностью *все* только что названные труды ученого имеют и другой, *культурфилософский* аспект).

Те, кто видит в Бахтине нестрого мыслящего философа-эссеиста (способного лишь на сочинение набросков и фрагментов), которому в специальных областях литературоведения и лингвистики, якобы, очень помогли более компетентные в них Медведев и Волошинов, сталкиваются со следующей альтернативой. Сравнение «спорных» ранних работ ученого с бесспорными поздними либо ставит сравнивающих в положение, из которого не удается найти хоть сколько-нибудь убедительный выход (так обстоит дело с литературоведческими текстами)<sup>24</sup>, либо вынуждает отказываться от радикальных суждений об авторстве (в случае с текстами лингвистическими)<sup>25</sup>.

#### 4

Такова на самом деле степень «достоверности» и «аргументированности» влиятельных в наши дни суждений о Бахтине, не допускающих и мысли о систем-

<sup>23</sup> См.: *Медведев Ю.* Жертвы «внеаходимости» // ВЛ. 2009. №6. С. 163—194.

<sup>24</sup> По мнению одного из защитников тезиса «не Бахтин, а Медведев», решившегося на такое сравнение, поздний Бахтин развивал формалистические идеи о жанре, давно опровергнутые в книге П. Н. Медведева. См.: *Захаров В. Н.* Проблема жанра в «школе» Бахтина (М. М. Бахтин, П. Н. Медведев, В. Н. Волошинов) // Русская литература. 2007. №3. С. 30.

<sup>25</sup> Так, В. М. Алпатов по поводу МФЯ предположил, что «общая концепция» этой книги была разработана «в первую очередь Бахтиным», но «применялась к лингвистическому материалу вместе с Волошиновым, которому, вероятно, принадлежит основная часть текста книги». Однако в результате характеристики лингвистических идей позднего Бахтина тот же исследователь приходит к иному выводу: «Явно прослеживается идейная общность всех этих работ, но она естественна и в случае развития Бахтиным своих идей (в том числе перенесенных на бумагу соавтором), и в случае учета им идей покойного друга» (*Алпатов В. М.* Волошинов, Бахтин и лингвистика. С. 117, 288).

Этот второй вывод приравнивает два противоположных решения проблемы авторства, тогда как прежде аргументом в пользу авторства Волошинова служила высокая оценка его знаний в области лингвистики: «Профессиональным лингвистом там был только Волошинов» (с. 117). Уж не эти ли специальные познания (даже если юрист по образованию приобрел их за два года доучивания в Петроградском университете) помогли ему стать автором книги «Фрейдизм»? (Ср.: там же. С. 82). Кстати, если учесть, что весной 1921 г. Бахтин собирался читать в Орловском университете курс общего языкознания (см.: *Каган Ю. М.* О старых бумагах из семейного архива (М. М. Бахтин и М. И. Каган) // ДКХ. 1992. №1. С. 66—67, 75), вряд ли он так уж нуждался в профессиональных знаниях В. Н. Волошинова в области лингвистики.

В противовес попыткам разделить «общую концепцию» языка у Бахтина и её «применение к лингвистическому материалу» Л. А. Гоготиливи удалось, на наш взгляд, убедительно продемонстрировать глубинную органическую взаимосвязь (неслиянность, но и нераздельность) как этих двух аспектов труда, изданного под именем Волошинова, так и металингвистических идей «раннего» и «позднего» Бахтина. См.: *Гоготиливи Л. А.* Непрямое говорение М., 2006. С. 139—219.

ном единстве основных трудов этого автора и о принадлежности их к области поэтики, теоретической и исторической (напомню, что подзаголовок работы о формах времени и хронотопа — «Очерки по исторической поэтике»).

Что касается мнения на этот счет его самого, то задача создания **научной поэтики** была сформулирована Бахтиным еще в 1924 году, в неопубликованной тогда статье «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве»: «Настоящая работа является попыткой методологического анализа основных понятий и проблем поэтики на основе общей систематической эстетики». И далее: «**Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества**»<sup>26</sup>.

Эти высказывания дают нам право, по меньшей мере, на гипотезу, согласно которой основные исследования Бахтина относятся к области именно так понятой научной дисциплины, границы которой очерчены, с одной стороны, философией, с другой, — лингвистикой. Но представляют ли они собою некоторое единство идей и понятий? И каким образом организовано это неэксплицированное единство, если оно, действительно, существует?

## 2. Проблема системного единства: два “ядра” или “двойной центр”

Эти вопросы — лишь часть более широкой дискуссионной проблемы «наличия или отсутствия в текстах» Бахтина единой «общеконцептуальной основы», проблемы, которая уже специально рассматривалась<sup>27</sup>. Предлагаемое нами сужение поля исследования — до собственно поэтики, включая её философские основания — в данном случае не только оправданно, но и необходимо<sup>28</sup>. Оно позволит, как мы надеемся, избежать необходимости предвратно зафиксировать «каркас общефилософской позиции Бахтина», прежде чем переходить к разработанным ученым «частнонаучным терминам»<sup>29</sup>.

### 1

Ныне, как уже говорилось, чрезвычайно широко распространено убеждение в том, что Бахтин выражался исключительно метафорически. Мысль о «вызывающе-неточном языке» этого ученого была со всей определенностью высказана, по-видимому, впервые в известной статье М. Л. Гаспарова<sup>30</sup> и благодаря авторитету этого выдающегося филолога оказала на так называемую бахтинологию столь сильное воздействие, что за нею полностью проглядели другую мысль той же статьи (присутствующую в том же абза-

<sup>26</sup> Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 томах. Т. 1. М. 2003. С. 265, 268—269. Далее при ссылках на это издание том и страницы указываются в в тексте, в скобках после цитаты — римской и арабскими цифрами. Разрядка в текстах Бахтина при цитировании всюду заменяется — по техническим причинам — полужирным шрифтом. По другим, более ранним изданиям цитируются лишь те исследования ученого о романе, которые должны войти в неизданный пока третий том Собрания его сочинений.

<sup>27</sup> Гоготшивили Л. А. Варианты и инварианты М. М. Бахтина // Вопросы философии. 1992. №1. С. 115—116.

<sup>28</sup> И в таком плане вопрос уже ставился — в статье Н. К. Бонецкой “Эстетика М. Бахтина как логика формы” (Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 51—60).

<sup>29</sup> Гоготшивили Л. А. Варианты и инварианты М. М. Бахтина. С. 121.

<sup>30</sup> Гаспаров М. Л. Бахтин в русской культуре 20-го века // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 111—114. За прошедшие годы статья неоднократно перепечатывалась в различных изданиях.

це) — об «органической цельности бахтинского мировоззрения». По причине своей авторитетности упомянутая оценка языка работ Бахтина, как правило, не подкрепляется никакой аргументацией.

В одной из работ утверждается, например, что «в контексте бахтинского творчества понятие “роман” порой приобретает характер метафоры, что, естественно осложняет попытки его строгого прочтения сторонниками четких определений, в том числе и с точки зрения классических категорий исторической поэтики»<sup>31</sup>.

Казалось бы, что стоит «сторонникам четких определений» рассмотреть выделенные Бахтиным (в работе «Эпос и роман») *три структурные особенности* этого жанра и сверить с ними значение термина «роман» в различных исследованиях этого автора? А что, если различные случаи употребления этого термина друг другу строго соответствуют? И еще: к числу «классических категорий исторической поэтики», надо полагать, относится и сюжет. Есть ли основания считать, что в исследовании Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе», имеющем подзаголовок «Очерки по исторической поэтике», сюжет романа рассматривается не в традициях этой научной дисциплины? С нашей точки зрения, трактовка сюжета в исследовании — как комплекса мотивов — вполне аналогична употреблению этого термина А. Н. Веселовским.

Но если не подвергать тезис о метафоричности языка Бахтина никакому сомнению, если считать метафорами или символами и «бахтинскую концепцию слова», и «понятие карнавала», то открываются совершенно иные и, главное, ничем не ограниченные возможности обращения с текстами этого автора: ведь *расшифровка* таких «символов» целиком и полностью зависит от собственных задач интерпретатора и от его изобретательности.

Например, в работе о связи Бахтина с художественной культурой XX века можно заявить, что роман для этого автора — вовсе не литературный жанр, а «модель» современной ученому «культурной ситуации». Конечно, это породит некоторые вопросы — например: «Почему именно роман Бахтин счел моделью современной ему культуры»? И если у интерпретируемого автора ответа на один из подобных вопросов не найдется, это послужит поводом для сожалений: как видно, Бахтин — в отличие от более широко мыслящего исследователя его творчества — «таким вопросом не задавался»<sup>32</sup>.

Несмотря на «метафоричность», равно как и на другие, многократно обсуждавшиеся непривычные особенности слога Бахтина, речь в данном случае (по крайней мере, на наш взгляд) идет о науке. И, следовательно, единство творчества этого автора может быть раскрыто лишь на основе изучения его научного языка как системы понятий<sup>33</sup>.

Однако система эта сложилась не путем развертывания и детализации не-

<sup>31</sup> *Осовский О. Е.* Человек. Слово. Роман. Саранск, 1993. С. 72.

<sup>32</sup> См.: *Богатырева Е. А.* Драмы диалогизма: М. М. Бахтин и художественная культура XX века. М., 1996. С. 67, 86—87, 102, 126.

<sup>33</sup> Именно этого недостает, на наш взгляд, упомянутой работе Н. К. Бонецкой. Сопоставляя концепции “формы” в ранних исследованиях Бахтина и в книге о Достоевском, автор этого исследования не анализирует само понятие “полифонический роман” как определение типа жанровой формы, оставаясь в пределах общезстетической трактовки “формы”. Но без такого анализа никак нельзя уверенно утверждать, что, по Бахтину, “роман Достоевского, являющийся самой жизнью, выходит за пределы литературы ...” (*Бонецкая Н. К.* Эстетика М. Бахтина как логика формы. С. 56).

ких заранее сформулированных философских предпосылок, а в результате применения в различных областях исследований внутренне единой, но каждый раз заново, причем лишь в данном частном аспекте, эксплицируемой методологии. При отсутствии формулировок общих исходных идей, системный характер придает терминологии Бахтина постоянное воссоздание разными конкретными высказываниями единого неформулируемого контекста<sup>34</sup>.

Известно, что Бахтин рассматривал язык вообще «не как систему абстрактных грамматических категорий, а язык **идеологически наполненный**, язык как мировоззрение и даже как конкретное мнение» (ВЛЭ, 84). Подойти с такой точки зрения к языку работ самого ученого означает, по-видимому, — выявить внутренние семантические связи между важнейшими словами и выражениями, имеющими в его текстах статус терминов<sup>35</sup>. Реальное значение последних, по-видимому, и прояснится в контексте этих связей<sup>36</sup>.

Напротив, убеждение в том, что в «мире Бахтина ... нет симметричной соотносительности понятий и положений, нет даже терминологической четкости (терминологический “импрессионизм”), зато присутствуют темноты: провалы и зияния»<sup>37</sup>, легко может привести к подмене действительной системности этого «мира» желаемой или приемлемой для исследователя «целостностью». Из подобных предпосылок «выводится», например, такое частное проявление «руководящих идей»: «Автор, выполняя функцию завершения и оформления героя, в то же время входит своим голосом и своим кругозором в голос и кругозор героя»<sup>38</sup>. Нетрудно заметить, что в этой формулировке Автор-творец смешивается со «вторичным автором», а «голос» с «точкой зрения» (или кругозором), тогда как “импрессионистичный” Бахтин в обоих случаях разграничивал смежные понятия.

На почве идеи «метафоричности» понятий, образующих фундамент основных научных концепций Бахтина, раскрыть их внутреннюю взаимосвязь невозможно. Например, в одной из новейших работ выдвигается задача рассмотреть две главные книги ученого «как единое целое». Используемый метод — сравнение подборок наиболее репрезентативных (с точки зрения исследователя) цитат из этих книг. Вот результат сравнения: «Итак, мир Достоевского, его вселенская церковь, дан Бахтиным, как чистая и незавершенная сфера идеи (Д, 143), как жизнь души, стоящей на пороге “последних вопросов”; а мир Рабле, его народное тело, — как вещественный мир, где жизнь вечно “неготового” тела запечатлена как бы на пороге, в “самый момент перехода и смены” (Р, 92). Что же может объединить эти два мира и упразднить существующий между ними порог? По Бахтину, таким объединяющим началом оказывается карнавальный смех...»<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> Ср. подход к проблеме системности “ведущих идей” научного творчества Бахтина в кн.: *Zylko B. Michał Bachtin*. Gdańsk, 1994.

<sup>35</sup> Ср.: *Садеецкий А.* Диалогическое становление (Слово Бахтина в оригинале и в переводе: проблемы дискурсивной аксиологии) // Бахтинский тезаурус. М., 1997. С. 17—132.

<sup>36</sup> См.: *Тамарченко Н. Д.* Поэтика Бахтина: уроки бахтинологии. Обоснованию такого подхода к предмету посвящена значительная часть материалов “Бахтинского тезауруса” (М., 1997).

<sup>37</sup> *Шульц С. А.* Проблема целостности научного творчества М. М. Бахтина и идея ответственности // Филологический вестник Ростовского государственного университета. 1998. № 2. С. 13. Постановка проблемы научного языка Бахтина в упомянутых выше работах здесь совершенно не учтена.

<sup>38</sup> См.: *Шульц С. А.* Указ. соч. С. 16.

<sup>39</sup> *Тахо-Годи Е.* «Поэтика порога» у М. М. Бахтина // Она же. Великие и неизвестные. СПб., 2009. С. 615, 618.

Как видно, сравнение проводится без попытки выделить научные понятия, на основе «образных выражений», а приводит оно к утверждению, которое прямо противоположно исходному тезису о «едином целом»: странный вид имеет целое, составные части которого разделяет нуждающийся в упразднении порог. И действительно, несколько дальше оказывается, что две книги содержат абсолютно взаимоисключающие миры, которые соединены лишь «непрочной бахтинской перекладиной», подменяющей собою идею «всеединства»: «Может ли объединить карнавал или диалог, или хронотоп эти два полюса — материально-телесный “земной рай” Рабле, где “качает черт качели” (Ф. Сологуб) гротескного верха и низа, и неовеществленный “духовный ад” Достоевского. . ?»<sup>40</sup>. Отрицательный ответ на этот вопрос вполне очевиден.

## 2

В области «эстетики словесного творчества» интересующие нас семантические связи строятся, надо полагать, с одной стороны, **вокруг феномена художественного произведения как результата «встречи сознаний» автора и героя**. Средоточие всех понятий, связанных с этой проблемой, — категория «завершения», т. е. понятие об *эстетически значимой границе* между миром героя и действительностью Автора-творца и читателя. С другой стороны, «**ядро**» этой системы в неменьшей степени — **проблема романа**, т. е. такого типа произведения, который является живым опровержением классической эстетики, ибо строится на **разрушении границ художественного целого, на незавершенности**<sup>41</sup>.

Принято считать, что любая система идей как таковая — результат развертывания и конкретизации одной исходной идеи-прообраза: такова, например, гегелевская философская система. Иначе говоря, согласно господствующим представлениям, всякая система идей *гомогенна*: ее аспекты и составные элементы имеют один общий источник.

Существует и попытка решить проблему единства научного творчества Бахтина именно с такой точки зрения. По мнению известного исследователя, изначальная «идея» («в платоновском — отчасти и в бахтинском смысле») — «образ бытия как этической вселенной, где индивиды связаны нравственными связями» или вкратце — «бытие-событие». И эта «конкретная интуиция бытия» прошла в творчестве ученого несколько «стадий логического развития»: «поступок, диалог, карнавал как “веселая преисподняя”» или, в других формулировках — стадия «пред-диалогическая, диалог, вырождение диалога в карнавал»<sup>42</sup>.

На наш взгляд, изложенная концепция — вполне принципиальная и последовательная **монологизация** творчества Бахтина: при всех попутно сделанных оговорках о его *диалогичности*, в качестве определяющей его раз-

<sup>40</sup> Там же. С. 620.

<sup>41</sup> На этом основании некоторые исследователи говорят о том, что переход к изучению романа связан у Бахтина с негативной оценкой «феномена завершения». См.: Грюбель Р. Проблема ценности и оценки в творчестве Бахтина // ДКХ. 2001. №1. С. 59.

<sup>42</sup> Бонецкая Н. О единстве творчества Бахтина // The seventh International Bakhtin Conference. В. 1. Moscow, 1995. P. 195—198.

вите подспудно используется категория *диалектики*<sup>43</sup>. Между тем, хорошо известно, что для Бахтина принципиальным было как раз противопоставление диалектики диалогу. Разумеется, на это можно сказать, что ученый проявлял непоследовательность, опровергая (невольно) собственные глубоко продуманные идеи. Но в таком случае концепция «диалектического саморазвития» творчества Бахтина нуждается в дополнительной основательной аргументации.

Однако, представление об исходящей из одного и единственного источника и *саморазвивающейся* системе в любом случае нельзя считать единственно возможным. Известно, что, по Бахтину, сложная и многосторонняя целостность некоторых явлений культуры, в частности, словесного творчества может быть результатом сближения и взаимообогащающего влияния разнородных источников, т. е. она может иметь *гетерогенную* природу. Об этом свидетельствует, например, его мысль о *трех разных корнях* европейского романа.

Такова же, на наш взгляд, и система идей самого ученого: она сложилась не путем «выведения» многообразных понятий и трактовок конкретных фактов из некоего единственного исходного принципа, универсальной категории или из одной (пусть даже внутренне противоречивой) модели-прообраза. Наоборот, она формировалась в процессе соотнесения самостоятельных и самоценных идей относящихся к разным областям науки, в ходе сопоставления и сведения друг с другом различных исходных принципов и моделей и открытия в них никем не предвиденного родства.

Иными словами, мы предлагаем **гипотезу о «двойном центре», о взаимодополнительности** (не вообще, разумеется, а в системе идей Бахтина) **категорий «завершения» и «незавершенности»**, казалось бы, взаимоисключающих.

В пользу такого предположения говорит та часть работы «Автор и герой в эстетической деятельности», в которой Бахтин стремится «дать общую формулу их взаимоотношений». Герой должен быть незавершенным для себя, в собственном кругозоре: «Своею завершенностью и завершенностью события жить нельзя, нельзя поступать; чтобы жить, надо быть незавершенным, открытым для себя... надо ценностно еще предстоять себе, не совпадать со своею наличностью». Но автор, как сказано чуть выше, «ориентирует героя и его познавательную-этическую ориентацию в принципиально завершенном мире бытия, ценного помимо предстоящего смысла события самим конкретным многообразием своей наличности» (I, 95). Взаимодействие позиций незавершенного изнутри героя и завершающего его извне автора и есть та встреча сознаний, которая создает форму художественного целого.

При этом имеется в виду как будто лишь один возможный вариант этого взаимодействия и его результирующей формы: «Сознание героя, его чувство

---

<sup>43</sup> Еще более удивительный пример такой монологизации — книга А. Калыгина (Калыгин А. Ранний Бахтин: эстетика как преодоление этики. М., 2007), в которой единственной формой воплощения автора в любом произведении признается «лирический герой», а отсутствие в работах Бахтина прямой констатации этого факта считается достаточно убедительным свидетельством попыток ученого решить собственные сложные этические проблемы посредством создания особой системы эстетических идей.

<sup>44</sup> «... диалог противостоит любому отождествлению единства и единственности, что и является... базовой характеристикой монолизма» (Гиришман М. Очерки философии и филологии диалога. Донецк, 2007. С. 54)

и желание мира — предметная эмоционально-волевая установка — со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире: самовысказывания героя охвачены и проникнуты высказываниями о герое автора». Именно такова «общая формула основного эстетически продуктивного отношения автора к герою» (I, 95—96).

Однако тут же сообщается и о «трех типических случаях отклонения от прямого отношения к герою», связанных с утратой «ценностной точки вне-находимости». К одному из них («герой завладевает автором») «относятся почти все главные герои Достоевского» (I, 99—101). И это отнюдь не случайно: в написанной вскоре Бахтиным книге о творчестве этого романиста утверждается, что сознание героя охвачено не завершающим сознанием автора, а его же (героя) самосознанием.

В этой ранней работе соотнесение двух эстетических норм только намечено, но в последующих трудах ученого оно многократно воспроизводится в различных вариантах, что придает ему поистине универсальное (в рамках творчества Бахтина) значение. В книге о Рабле оно проявляется в противопоставлении «классического» и «гротескного» образов тела, в статье «Эпос и роман» — в характеристике «зоны максимально близкого контакта» при построении образа героя в романе и самого этого героя как несовпадающего с собой (именно в конечном счете, в структуре «целого героя») по контрасту с «абсолютной эпической дистанцией» и тождеством себе эпического героя. Наконец, такова же логика и противопоставления романа другим жанрам: «в установке на завершенность выражается классичность всех нероманных жанров» (ВЛЭ, 464).

Если рассматривать важнейшие идеи Бахтина не изолированно, а в соотнесенности друг с другом, определяющая значимость в его творчестве **допущения двух сосуществующих и взаимодополнительных эстетических норм** становится очевидной.

Приняв за исходный пункт логического развертывания «эстетики словесного творчества» новую концепцию «художественного произведения в слове» (оригинальную трактовку категорий формы, содержания и материала, автора и героя), мы видим, что его следующий пункт — решение проблемы типических вариантов художественного целого, т. е. жанров, в особенности жанра романа (понятия «стилистической трехмерности», «незавершенного настоящего» и «зоны контакта»). Каждое из этих понятий раскрывается у Бахтина и в аспекте исторической поэтики (в работах о слове и о хронотопе в романе). Наконец, в исторической перспективе ученый осмысливал судьбы романа в категориях философии культуры («гротескный реализм» и «карнавализация»).

Сказанное характеризует, конечно, не логику творческого процесса Бахтина и не изначальный «каркас» его философской эстетики, а логику взаимосвязей, сложившихся уже в *результате* разработки им различных проблем и аспектов заново создаваемой «эстетики словесного творчества».

Предложенное понимание системности идей и понятий, относящихся у Бахтина к этой научной дисциплине, как мы надеемся, послужит более обоснованному и адекватному прочтению важнейших текстов ученого. И тогда окажется, что продуманное и корректное (а не поспешное и вульгарное) применение его идей и методов в конкретных литературоведческих исследованиях не только возможно, но и исключительно плодотворно.



# Towards a History of Russian Émigré Literary Criticism and Theory between the World Wars

G. TIHANOV

## 1. Setting the agenda

Writing the history of Russian émigré literary criticism and theory between the World Wars confronts us with a set of challenges. To begin with, we still know relatively little about the ways in which émigré writing began, over time, to interact with the various host cultures, and what implications this interaction had for how émigré literature and criticism related to cultural and political processes in Soviet Russia. Earlier historians of Russian émigré culture, notably Mark Raeff, believed that “Russian literature in emigration remained as isolated from Western literatures as it had been in pre-revolutionary Russia, perhaps even more so”<sup>1</sup>. More recent research, foremost by Leonid Livak, has persuasively demonstrated the intensive appropriation of French culture and, more widely, the European modernist novel by the Paris émigrés, as well as their participation in French cultural life, not least as regular reviewers and critics writing for French periodicals (e. g. Yuliya Sazonova, Gleb Struve, Vladimir Veidle)<sup>2</sup>. To give a sense of this integrationist drive, one could turn to evidence from the rich stock of émigré memoirs. In his recollections of somewhat scandalous flavour, *Elysian Fields* (Polia Eliseiskie, 1983), Vasilii Ianovskii relates an episode at a Paris publishing house where he and his fellow-émigré writer Iurii Fel’zen were paying a visit in order to enquire with Gabriel Marcel about the fate of their book manuscripts. In Marcel’s office, they stumbled upon Sirin (Vladimir Nabokov) who was already leaving, having tried to draw Marcel’s attention to his novel *Despair* (Otchaianie), in the hope that it might be published in French<sup>3</sup>. Generational change was an important factor in this reorientation of the creative energy of émigré literature; even more significant, however, appears to have been

---

<sup>1</sup> Marc Raeff, *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration, 1919—1939* (New York and Oxford: Oxford UP, 1990), 115.

<sup>2</sup> Leonid Livak’s book, *How it Was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2003), while not focusing specifically on émigré criticism, is a very good step towards breaking the inertia of looking at Russian exilic literary culture as self-enclosed and autistic, refusing to cultivate any productive ties with the new home cultures. See also *Russkie pisateli v Parizhe. Vzgljad na frantsuzskuiu literaturu, 1920—1940*, ed. Zhan-Filipp Zhakkar [Jean-Philippe Jaccard] et al. (Moscow: Russkii put’, 2007), there esp. L. Livak, “K izucheniiu uchastia russkoi emigratsii v intellektual’noi i kul’turnoi zhizni mezhdvoennoi Frantsii,” 200—214 (Livak mentions the names of Sazonova, Struve, and Veidle as regular reviewers and critics contributing to French periodicals: 208); for an exhaustive bibliography, see Livak, *Russian Émigrés in the Intellectual and Literary Life of Inter-War France: A Bibliographical Essay* (Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2010), where Livak extends the list to include other Russian émigré critics writing — sometimes anonymously — for the French press (4; 26).

<sup>3</sup> V. S. Ianovskii, *Polia Eliseiskie* (St. Petersburg: Pushkinskii fond, 1993), 254—55. Nabokov’s novel, translated into French from his own English translation, was published by Gallimard in 1939 (see S. Davydov, “*Despair*,” in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. Alexandrov (New York and London: Garland, 1995), 88—101, here 99 n. 1. For statistical information on translations of Russian literature in France from the mid-18th century to the mid-1940s, see Vladimir Boutchik, *La littérature russe en France* (Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1947), 10—11.

the multicultural dynamism of European metropolitan cities, such as Berlin (which had hosted the first outburst of émigré creativity in the late 1910s and the early 1920s when Russian writers and artists became integral part of the European avant-garde) and Paris (where Russian writers of both the younger and the older generation became involved in a Franco-Russian literary dialogue, particularly from the mid-1920s onwards)<sup>4</sup>. With this new approach to émigré writing in mind, I focus in this chapter — amongst other key issues — on how a freshly formed European modernist canon (above all Proust's writing) was contributing to attempts by a younger generation of émigré writers and critics in Paris to re-arrange the Russian literary canon of the 19th century.

The second difficulty stems from the fact that we still know very little about what specific impact émigré literature and criticism actually had in Soviet Russia and the Soviet Union. This is a vastly under-researched area, and here we can only begin to state, with some urgency, the need to explore it. The dynamics of this impact differed. It was stronger in the early 1920s while the regime of travel — and that of loyalty — was still more relaxed and the differentiation between living abroad and being an émigré was still not set in stone<sup>5</sup>. As early as April 1921, VtsIK decreed that 20 copies of all leading émigré newspapers should be subscribed, so as to be available to Party policy makers and highly positioned administrators in Soviet Russia; an estimated 160—200 copies of the journal *Volia Rossii* (not unsympathetic towards developments in Soviet Russia) were bought by the Soviet authorities<sup>6</sup>. Control over the import of émigré literature did not commence until 1923<sup>7</sup>. In this period, the competition with the émigré literary press was taken very seriously, as the case of establishing *Krasnaia nov'* in 1921 as the first Soviet "thick" literary journal — a tacit response to the foundation of *Sovremennye Zapiski* in Paris in 1920 — demonstrates<sup>8</sup>. The impact of émigré culture was still perceptible in the mid to late 1920s, when surveys of Russian émigré literature kept appearing in some of the major periodicals<sup>9</sup>;

<sup>4</sup> This dialogue is partly documented in *Le Studio franco-russe, 1929—1932*, ed. L. Livak and G. Tassis (Toronto: Toronto Slavic Quarterly, 2005).

<sup>5</sup> On the porous boundaries between home and émigré literature at that juncture, see Greta Slobin, "The 'Homecoming' of the First Wave Diaspora and Its Cultural Legacy," *Slavic Review* 60. 3 (2001): 513—29. Livak seems to believe that authors who had returned to the Soviet Union before the outbreak of World War Two should be excluded from the list of émigré literati, but then makes exception for Kuprin and Tsvetaeva (Livak, *Russian Émigrés*, 8); in the absence of a clear criterion, later in this chapter I consider Jakobson (who never returned), Shklovsky (who returned but had fled the country for political reasons), and Bogatyrev (who spent more than fifteen years in Czechoslovakia) as an integral part of émigré intellectual life at various points in the 1920s and 1930s.

<sup>6</sup> For VtsIK's decree, see Mikhail Agurskii, *Ideologiya natsional-bo'shevizma* (Moscow: Algoritm, 2003), 163; on the Soviet interest in *Volia Rossii*, see Michel Aucouturier, "Marc Slonim et la revue *Volja Rossii*," in *Prague entre l'Est et l'Ouest*, ed. Milan Burda (Paris: L'Harmattan, 2001), 21—31, here 25 and M. Slonim, "'Volia Rossii,'" in *Russkaia literatura v emigratsii*, ed. N. P. Poltoratskii (Pittsburgh: Department of Slavic Languages and Literatures, 1972), 291—300, here 299.

<sup>7</sup> See A. Blium, "Pechat' russkogo zarubezh'ia glazami Glavlit i GPU," *Novyi zhurnal* 183 (1991): 264—82.

<sup>8</sup> Cf. Robert A. Maguire, *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920s* (Princeton: Princeton UP, 1968), 21. On the history of Contemporary *Annales*, see M. V. Vishniak, "Sovremennye zapiski": *Vospominaniia redaktora* (St. Petersburg: Logos; Düsseldorf: Goluboi vsadnik, 1993; first published 1957).

<sup>9</sup> See e. g. Nikolai Smirnov, "Na tom beregu. Zametki ob emigrantskoi literature," *Novyi mir* 6 (1926): 141—50 (I am grateful to Oleg Korestev for drawing this article to my attention); Dmitrii Gorbov, "10 let literatury za rubezhom. Zametki," *Pechat' i revoliutsiia* 8 (1927): 9—35. See also Gorbov's collection of articles, *U nas i za rubezhom. Literaturnye ocherki* ([Moscow]: Artel' pisatelei "Krug," 1928), which included a reworked version of his 1927 article, as well as an earlier article on émigré literature, "Novaia krasota i zhivuchee bezobrazie" (first published in *Krasnaia nov'* in 1926); in the book publication, the titles of the two articles were

even though reviews of individual works of émigré literature and criticism were less common. Through the prism of Soviet literary criticism of the 1920s, émigré writing was increasingly interpreted as flight from Symbolism, towards Realism. The “high standard” of this resilient émigré Realism was set by Bunin, who in the eyes of his Soviet critics (above all the prominent Pereval critic Dmitrii Gorbov) was both an example of commitment to Realism and proof of the terminal decline of bourgeois writing. Measured by Bunin’s standard, the younger generation of émigré writers was often accused of succumbing to less desirable versions of Realism — excessive attention to the everyday aspects of life (*bytovizm*), — or to old-style “Symbolist abstraction”<sup>10</sup>. This attention to émigré writing and the polemics of émigré criticism faded away after the 1920s (although major émigré papers, such as Miliukov’s *Poslednye novosti*, continued to claim the attention of the Soviet political elite<sup>11</sup>), not to reappear again in full measure until the late 1960s. Significantly, by 1930 references to émigré criticism had begun to function as little more than a weapon in settling domestic scores; Demyan Bedny, for example, was harnessing in *Na literaturnom postu* distorted arguments drawn from émigré literary criticism to denounce the prose writers close to Pereval<sup>12</sup>.

The third difficulty is that we are yet to gain a more accurate picture of how literary criticism worked in the émigré environment: who wrote literary criticism, what were its institutions, mechanisms, and status. An insight — perhaps somewhat biased but nevertheless welcome — into this multitude of questions is afforded in a series of articles, “On criticism and the critics” (O kritike i kritikakh), published in April–May 1931 in the Berlin newspaper *Rul’* by the prominent Prague-based émigré Alfred Bem. Bem draws attention to the following features of émigré criticism: a) it is concentrated in the newspapers rather than the journals; the book review acquired ‘permanent residence’ in the newspaper, as did the literary feuilleton (no doubt a somewhat partisan diagnosis by Bem, himself a prominent newspaper critic; as we will see, journals played an indispensable role in the major debates of émigré criticism); b) literary criticism in emigration is no longer in the hands of professional critics: except for Iulii Aikhenval’d (Berlin; Aikhenval’d had passed away in 1928), Petr Pil’skii (Riga), Mark Slonim, and Bem himself (both at Prague), most of the prominent literary critics were actually writers, predominantly poets (such as the two antagonists and most significant critics on the Paris scene, Khodasevich and Adamovich, along with many others); c) émigré literary journals relied on a thin editorial core sharing the same political views, while the writers and critics were appended to it as a periphery, without an expectation of loyalty to the journal’s political agenda (we will see later that Mikhail Osorgin contradicted Bem’s judgement on this point). This meant that the literary sections of the journals lacked “proper guidance”

---

changed to “Desiat’ let literaturnoi raboty” (28–76) and “Mertvaia krasota i zhivuchee bezobrazie” (7–27), respectively.

<sup>10</sup> See D. Gorbov, *U nas i za rubezhom*, 32 (for accusation in *bytovizm*) and 76 (for the dangers of ‘Symbolist abstraction’ [*simvolistskoi abstraktsii*]).

<sup>11</sup> Cf. E. Nil’sen, “P. Miliukov i I. Stalin: O politicheskoi evoliutsii Miliukova v emigratsii,” *Novia i noveishaia istoriia* 2 (1991): 124–52, esp. 131.

<sup>12</sup> See S. S. Boiko, “Russkoe zarbezhe i “Pereval”: K voprosu o formirovanii “zhanra” sovetской prarabotnochnoi stat’i,” in “V rassetanii sushchie...” *Kul’turologicheskie chteniia “Russkaia emigratsiia XX veka”* (Moskva, 15–16 fevralia 2005), ed. I. Iu. Beliukova (Moscow: Dom-muzei Mariny Tsvetaevoi, 2006), 232–39, here 236–37.

(*nadlezhashchego rukovodstva*); literary critics were left to their own devices, feeling free to express their own taste and views but deprived of the homogeneity that would guarantee the assertion of a “literary trend” (*literaturnom napravlenii*)<sup>13</sup>.

Bem’s diagnosis of the adverse conditions in which émigré literary criticism operated is correct in emphasising the often ephemeral status of publications in the periodicals. As a matter of fact, only three inter-war émigrés managed to publish books of critical essays and reviews written in emigration (not counting the genre of the critical monograph, e. g. Vladimir Veidle’s short book on Khodasevich [Paris, 1928], Konstantin Mochulskii’s book on Gogol [Paris, 1934], or Kirill Zaitsev’s monograph on Bunin [Berlin, 1934]); Bem himself was hoping to collect his “Letters on Literature” in a book but inclement economic conditions stood in the way. This could serve as an explanation, at least in part, of the desire of émigré critics to anchor their own efforts in the work of their predecessors, spinning out a longer tradition and constructing a superior canon of Russian literary criticism. In a unique collection published in Shanghai in 1941, suitably titled *Masterpieces of Russian Literary Criticism*, the editor Kirill Zaitsev justified his decision to include solely essays written in the 19th century by the need to foreground that which had stood the test of time and steer clear of partisan, and thus also short-lived, criticism. To enhance the promise of longevity, Zaitsev selected pieces written not by “professional critics” — whose bias and subjectivity were as a rule too strong to sponsor a judgement of lasting value — but by intellectuals who combined the work of critics with that of writers, philosophers, and historians; the anthology thus republished essays by Puskin, Belinsky, Gogol, Zhukovsky, Turgenev, Girgor’ev, Khomyakov, Goncharov, Dostoevsky, Leont’ev, Klyuchevsky, Rozanov, and Vladimir Solovyov<sup>15</sup>.

The fourth difficulty has to do with the fact that émigré literary criticism and literary theory, while linked of necessity, did not display the same dynamics and followed dissimilar trajectories. While literary criticism felt increasingly committed to, but also constrained by, the need to engage with events in the Soviet Union and take a clear stance, theory was freer from this expectation, and thus also in possession of a larger space and more flexibility to articulate its own agenda. Exile, rather than acting as an impeding factor, was right at the heart of developments in literary theory in the interwar period; it was part and parcel of a renewed cultural cosmopolitanism that transcended local encapsulation and monoglossia<sup>16</sup>. For a number of years the activities of the Russian Formalists were taking place in a climate of enhanced mobility and exchange of ideas between the metropolitan and émigré streams of Russian culture. The most gifted ambassadors of the Formalists abroad were Shklovsky, during the time he spent as an émigré in Berlin<sup>17</sup>. and Jakobson, whilst in Czechoslovakia

---

<sup>13</sup> All references are to Bem’s series of articles, “O kritike i kritikakh,” republished in Alfred Liudvigovich Bem, *Pis’ma o literature* (Prague: Slovanský ústav; Euroslavica, 1996), esp. 36—7; 43.

<sup>14</sup> In chronological order: Petr Pil’skii, *Zatumanivshiiia mir* (Riga: Gramatu Draugs, 1929); Mark Slonim, *Portrety sovetiskikh pisatelei* (Paris: Parabola, 1933; there is an earlier Belgrade edition: *Portreti savremenih ruskih pisaca* [Belgrade: Ruski Arhiv, 1931]), Iurii Mandel’shtam, *Iskateli* (Shanghai: Slovo, 1938).

<sup>15</sup> See K. I. Zaitsev, ed., *Shedevry russkoi literaturnoi kritiki* (Harbin: s. p., 1941); Zaitsev’s “Predislovie” (5—9) makes the points about the importance of including work by non-professional critics (5) and the need to limit the selection to the nineteenth century (9).

<sup>16</sup> Cf. Galin Tihanov, “Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?),” *Common Knowledge* 10. 1 (2004): 61—81.

<sup>17</sup> On the complex semantics of nostalgia and estrangement in Shklovskii’s exilic texts, see S. Boym, ‘Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky,’ *Poetics Today* 17. 4 (1996): 511—30. On Russian émigré

(where he arrived as a Soviet citizen, deciding eventually not to return to Moscow). Jakobson is a particularly important example, as his subsequent co-operation with Peter Bogatyrev (another Soviet scholar who resided in Prague for nearly two decades — and for about two years also in Münster — but remained a Soviet citizen, maintaining close cooperation with his colleagues in the Soviet Union<sup>18</sup> and returning in the end to Moscow in December 1938) and with the Vienna-based émigré scholar Nikolai Trubetskoi, as well as his connections with Tynianov (who stayed in Russia but was involved in the work of his Prague colleagues)<sup>19</sup>, were all crucial in attempts to revive the Opoyaz in the Soviet Union. These attempts, while unsuccessful, yielded an important document in the history of literary theory, a brief set of theses titled “Problems in the Study of Literature and Language,” written in Prague jointly by Jakobson and Tynianov and signalling the urgent need to revise the supremacy of “pure synchronism” and to promote an analysis of the “correlation between the literary series and other historical series”<sup>20</sup>. Thus the work of Russian Formalism in its concluding stages and later the formation and flourishing of the Prague Linguistic Circle became possible through intellectual exchanges that benefited from the crossing of national boundaries, often under the duress of exile. The work of the Prague Linguistic Circle, in particular, proceeded in the situation of a veritable polyglossia, which rendered narrow nationalistic concerns anachronistic; Jakobson, Trubetzkoj, and Bogatyrev were each writing in at least two or three languages at the time (Russian, German, Czech). Their careers invite us to consider the enormous importance of exile and emigration for the birth of modern literary theory in Eastern and Central Europe. Exile and emigration were the extreme embodiment of heterotopia triggered by drastic historical changes that brought about the traumas of dislocation, but also, as part of this, the productive insecurity of having to face and make use of more than one language and culture<sup>21</sup>. The work of Jakobson, Trubetzkoj, and Bogatyrev came to embody the potential of what Edward Said was to praise later as “travelling theory”: “The point of theory is... to travel, always to move beyond its confinements, to emigrate, to remain in a sense in exile”<sup>22</sup>. The possibility to “estrangle” (borrowing Shklovsky’s term) the sanctified naturalness of one’s own literature by analysing it in another language or by refracting it through the prism of another culture seems

---

literary criticism in Berlin, see V. Sorokina, *Literaturnaiia kritika russkogo Berlina 20-kh godov XX veka* (Moscow: MGU, 2010).

<sup>18</sup> On Bogatyrev’s close contacts with Soviet folkloristics and ethnography, cf. A. M. Reshetov, “Pis’ma P. G. Bogatyreva D. K. Zeleninu,” in P. G. Bogatyrev, *Narodnaia kul’tura slavian*, ed. E. S. Novik and B. S. Dolgin (Moscow: OGI, 2007), 324–40. In 1936, for example, having learned that the Soviet delegation is not travelling to Sofia after all, and on talking to the Soviet embassy in Sofia, Bogatyrev cancelled his participation at the IV Congress of Slavic geography and ethnography (cf. Reshetov, 334).

<sup>19</sup> Cf. R. Jakobson, “Yuri Tynianov in Prague” [1974], in Iu. Tynianov, *The Problem of Verse Language*, ed. and trans. M. Sosa and B. Harvey (Ann Arbor: Ardis, 1981), 135–40.

<sup>20</sup> Quoted here from the English translation in *Russian Poetics in Translation*, Vol. 4: *Formalist Theory*, ed. L. M. O’Toole and Ann Shukman (Colchester: University of Essex, 1977), 49–51, here 49; written in December 1928 and first published in Russian in *Novyi Lef* 12 (1928) — actually in early 1929.

<sup>21</sup> In a different context and with different tasks in mind, Stephen Greenblatt forcefully asserts that in order to write cultural history we must “understand colonization, exile, emigration, wandering, contamination [...], for it is these disruptive forces that principally shape the history and diffusion of languages, and not a rooted sense of cultural legitimacy” (S. Greenblatt, “Racial Memory and Literary History,” in *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*, ed. L. Hutcheon and M. Valdes (New York and Oxford: Oxford UP, 2002), 61).

<sup>22</sup> E. Said, “Travelling Theory Reconsidered,” in *Critical Reconstructions. The Relationship of Fiction and Life*, ed. R. Polhemus and R. Henkle (Stanford: Stanford UP, 1994), 264.

to have been a factor of paramount significance not just in the evolution of Russian Formalism and its continuation and modification in the structuralist functionalism of the Prague Circle, but — more importantly — for the emergence of modern literary theory in the interwar period as a whole. Appropriating literature theoretically meant after all being able to transcend its (and one's own) national embeddedness by electing to position oneself as an outsider contemplating the validity of its laws beyond a merely national framework. In Prague, in particular, one could observe in a nutshell the stupendous diversity of approaches marking émigré literary scholarship between the World Wars. Along with Jakobson's post-formalism and Bogatyrev's early functionalist structuralism (developed, recent Russian research would claim, independently of Malinovsky's)<sup>23</sup>, we can also see the unfolding of fruitful historico-philological research centred around the Dostoevsky Seminar (1925—33) founded by Alfred Bem<sup>24</sup>, and of psychoanalytic literary scholarship, the main exponent of which was Nikolai Osipov (1877—1934) who had made Freud's acquaintance in Vienna in 1910 and had propagated his ideas in Russia, before emigrating in 1919 and arriving in Czechoslovakia in 1921<sup>25</sup>. To this one should add the Prague wing of Eurasianism led by Petr Savitsky who had set himself the task of producing "Eurasian literary studies" (*evraziiskoe literaturovedenie*) in which Russian literary history, both before and after 1917, was to be re-examined from the point of view of its potential to assert Russia's special geopolitical and cultural status. Savitsky acknowledged his failure in this task, but he did succeed in persuading a number of followers in Prague (Konstantin Chkheidze, Leontii Kopetskii, G. I. Rubanov) to embrace Eurasianism as an interpretative prism through which to follow the Soviet literary scene of the 1920s-1930s<sup>26</sup>. Importantly, Prague was a place where some of these currents inter-

<sup>23</sup> On Bogatyrev's functionalist structuralism and his Prague period, see T. G. Ivanova, *Istoriia russkoi fol'kloristiki XX veka: 1900 — pervaiia polovina 1941 g.* (St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2009), 748—72; S. P. Sorokina, "Funktional'no-struktural'nyi metod P. G. Bogatyreva," in P. G. Bogatyrev, *Funktional'no-struktural'noe izuchenie fol'klora* (Maloizvestnye i neopublikovannye raboty) (Moscow: IMLI RAN, 2006), 5—72.

<sup>24</sup> The most important papers read at the Dostoevsky Seminar were published in three volumes, *O Dostoevskom* (Prague, 1929; 1933; 1936), with a fourth volume, conceived but left in manuscript form, to appear only in 1972. The third and fourth volumes were made up entirely of Bem's own studies on Dostoevsky, while the second volume contained, amongst other contributions, a valuable dictionary of personal names in Dostoevsky's works compiled by Bem, S. V. Zavadskii, R. V. Pletnev, and D. Tschijewskij (more on the Prague scene of Dostoevsky studies and Bem's contributions see in Vadim Markovich, "Obshchestvo Dostoevskogo v Prage," *Československá rusistika* 16. 4 (1971): 165—71, esp. 166—67; R. Pletnev, *Vospominaniia o pervom Mezhdunarodnom obshchestve imeni F. Dostoevskogo*, "Zapiski russkoi akademicheskoi gruppy v S. Sh A 14 (1981): 7—25, esp. 14—19 (Pletnev reveals that the dictionary of personal names in Dostoevsky's prose remained incomplete and lists Dostoevsky's works that were left out, 18); M. Bubenikova and A. N. Goriainov, "O nevospolnennykh poteriakh: Al'fred Liudvigovich Bem i Vsevolod Izmailovich Sreznevskii," in Bem and Sreznevskii, *Perepiska*, 1911—1936, ed. Milusha Bubenikova and Andrei Goriainov (Brno: Slavisticheskoe obshchestvo Franka Vol'mana), 2005, 7—40, esp. 27—9; and in S. G. Bocharov and I. Z. Surat, "Al'fred Liudvigovich Bem," in Bem, *Issledovaniia. Pis'ma o literature*, ed. S. G. Bocharov (Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury, 2001), 7—31, esp. 15—22).

<sup>25</sup> The correspondence between Freud and Osipov is documented in: S. Freud and N. Ossipov, *Briefwechsel*, 1921—1929, ed. E. Fischer et al. (Frankfurt am Main: Brandes & Apse, 2009).

<sup>26</sup> Savitsky's admission can be found in Stepan Lubenskii [Petr Savitsky], "Evraziiskaia bibliografiia, 1921—1931. Putevoditel' po evraziiskoi literature," in *Tridtsatye gody. Uv'erzhenie evraziitsev. Kniga VII* (Paris: Izdanie Evraziitsev, 1931), 285—317, here 288; see also his 1926 paper "Istoriko-geograficheskie zametki po povodu novoi literatury (zametki evraziitsa)," *Dialog. Karnaval. Khronotop* 2 (2010). Savitsky's writings on literature, including a brief but very telling article on Pushkin, are listed in Martin Beisswenger's most helpful *Petr Nikloaevich Savitskii. Bibliografiia* (Prague: National Library of the Czech Republic; Slavonic Library, 2008). On Chkheidze, see in English A. G. Gacheva, "Unknown Pages from Late 1920s and 1930s

sected, most noticeably in Jakobson's attempt to lend legitimacy to Eurasian linguistics (encouraged in part by Savitsky) and Savitsky's efforts to found a linguistic geography with structuralist ambitions, but also in Bogatyrev's (later abandoned) idea of a specifically Eurasian Russian folkloristics<sup>27</sup>.

The peaceful coexistence of approaches practiced in Prague should not, however, obscure the larger dissimilarities in the inner dynamics of émigré theory and criticism. Jakobson, who participated in both discourses, was rather exceptional in a landscape where these two discursive formations remained estranged in their cohabitation. To illustrate this point, let me deal briefly with the divergent positions of Jakobson and Khodaeovich, undoubtedly two of the most distinguished émigré commentators on literature, and draw attention to the prevalent hostility towards Russian Formalism amongst émigré literary critics.

Jakobson, who participated in both discourses, was rather exceptional in a landscape where these two discursive formations remained estranged in their cohabitation. Jakobson's large-scale project of literary theory, in which notions such as the differentiation and competition between literature and the series of everyday life (*byt*), the fundamental distinction between metaphor and metonymy, and the systemic nature of the evolution of literature and its generic repertoire played a central role, can be seen at work in his émigré texts that merge literary criticism and theory, notably in his "O pokolenii, rastrativshem svoikh poetov" (On a Generation That Squandered Its Poets), written in May–June 1930 and published in 1931, and in an article on Pasternak, written in a Bulgarian Black Sea resort in 1935 and published the same year in *Slavische Rundschau* ("Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak")<sup>28</sup>. While elaborating on his theoretical principles embraced and developed in the late 1910s and during the 1920s, these texts are also a remarkable testimony to Jakobson's prowess as a literary critic. They are marked by sustained loyalty to Futurism and especially to Khlebnikov and Mayakovsky; the poetry of the latter, in particular, functions as an implicit model to which Jakobson remains beholden in these and several other articles of the 1920s and 1930s. By contrast, Khodasevich who (unlike Jakobson) had not directly participated in the debates on theory immediately

---

Eurasianism: K. A. Chkheidze and His Conception of 'Perfect Ideocracy,' *Russian Studies in Philosophy* 47. 1 (2008): 9–39; see also Chkheidze's 1932 paper "O sovremennoi russkoi literature," in A. G. Gacheva, O. A. Kaznina, S. G. Semenova, *Filosofskii kontekst russkoi literatury 1920–1930-kh godov* (Moscow: IMLI RAN, 2003), 375–88. On Kopetskii (1894–1976), see G. A. Lilich, "L. V. Kopetskii i cheshskaia rusistika," in *IX Slavisticheskie chteniia pamiati professora P. A. Dmitrieva i professora G. I. Safronova* (St. Petersburg: Fakul'tet filologii i iskusstv SPbGU, 2008), 38–42. G. I. Rubanov's brief surveys of recent Soviet literature were published in *Evrasiiskaia khronika* 8 (1927): 52–3; 9 (1927): 82–3. For an overview, see A. A. Reviankina, "Russkaia literatura v kontekste idei evraziistva 1920-kh godov," in *Klassika i sovremennost' v literaturnoi kritike russkogo zarubezh'ia, 1920–1930-kh godov*, ed. T. G. Petrova et al. 2 vols. (Moscow: INION RAN, 2005–2006), 2: 52–78.

<sup>27</sup> See Roman Jakobson, *K kharakteristike evraziiskogo iazykovogo souza* (Paris: Izdanie Evraziitsev, 1931; the last section bears the telling subtitle "The next tasks of Eurasian linguistics" [Ocherednye zadachi evraziiskogo iazykoznaniiia]) and Savitsky's letter of 9 August 1930 discussing a draft of that work, in *Letters and Other Materials from the Moscow and Prague Linguistic Circles, 1912–1945*, ed. J. Toman (Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1994), 124–38; cf. also Savitsky and Jakobson's joint brochure (each contributing a short article), *Evrastia v svete iazykoznaniiia* (Prague: Izdanie Evraziitsev, 1931). Jakobson generously praised Savitsky as a "talented forebear of structuralist geography," in R. Jakobson and K. Pomorska, *Dialogues* (Cambridge, MA: MIT Press, 1983), 68. Bogatyrev's account of a distinctively Eurasian Russian folkloristics was published under pseudonym: Ivan Savel'ev, "Svoeobychnoe v russkoi fol'kloristike. Chto dala i mozhnet dat' novogo v metodologii russkaia fol'kloristika?," in *Tridsatye gody*, 65–81.

<sup>28</sup> Both articles are reprinted in Roman Jakobson, *Selected Writings*, 8 vols. (The Hague: Mouton, 1979), 5: 355–81 and 5: 416–32, respectively.

before and after 1917 and had been writing exclusively within the discursive space of literary criticism, failed to recognise Mayakovsky's gift and stature. Characteristically, he also sought to reject the innovative theoretical charge of Russian Formalism (and was equally dismissive of psychoanalytic literary studies)<sup>29</sup>.

There is, of course, more to all this than Khodasevich's personal refusal of Mayakovsky's poetry or his disagreement with Formalism. Not only Khodasevich but almost the whole of émigré literary criticism remained remarkably conservative in its reaction to Formalism, Georgii Adamovich being another strong exponent of the ironic attitude to Formalism. Adamovich shared this stance with Nabokov, even though he failed to appreciate the latter's prose. Personal tastes thus proved immaterial, as did the critic's (in)ability to spot individual talent<sup>30</sup>. Amongst the émigré critics, the activist symbiosis between Formalism and Lef seems to have been appreciated solely by the Left wing of the Eurasians, whose political orientation facilitated a more sympathetic treatment of Formalism. On Mayakovsky's death in 1930 Dmitry Sviatopolk-Mirsky, probably the most intelligent of the Left-leaning émigré critics, wrote an important article, "Two deaths, 1837—1930," which appeared in a volume co-published with Jakobson<sup>31</sup>. Mirsky borrowed here several elements from Shklovsky's theoretical apparatus (the concepts of "canonisation" and "device") to drive home the message of Mayakovsky's significance as a poet. Similarly, Mirsky published in the newspaper *Evrasiia* a review of the first volume of Khlebnikov's *Collected Works*, where he praised Tynianov's introduction to the volume<sup>32</sup>. Another Left Eurasian to welcome Formalism, somewhat more lukewarmly, was Emiliia Litauer, herself a former student of Shklovsky's<sup>33</sup>.

The trajectories of émigré literary theory and criticism were thus undoubtedly entangled yet far from identical; each had its own dynamics of promoting or rejecting the new methodological principles worked out since the start of World War I. Since Jakobson's, Bogatyrev's, and Shklovsky's work in literary theory is much better known, both in Russia and in the West, in what follows I elect to concentrate on literary criticism as an inherently polemical discourse, tracing the pivotal points of debate in emigration and examining their articulations and significance (the latter

---

<sup>29</sup> See Khodasevich's article "O Maiakovskom" (1930), republished in Khodasevich, *Literaturnye stat'i i vospominaniia* (New York: Chekhov, 1954), 219—31. On Khodasevich and Formalism, see John Malmstad, "Khodasevich and Formalism: a poet's dissent," in *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich*, ed. Robert Jackson and Stephen Rudy (New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1985), 68—81; for Khodasevich's scepticism towards psychoanalytic literary studies, see his "Kur'zy psykhoanaliza," *Vozrozhdenie*, 15 July 1938.

<sup>30</sup> Adamovich's reviews and short essays on the Formalists are collected in Adamovich, *Kriticheskaia proza*, ed. O. A. Korostelev (Moscow: Izdatel'stvo Literaturnogo instituta im. A. M. Gor'kogo, 1996); see also Adamovich's "Stat'i lu. Tynianova," in Adamovich, *Literaturnye zametki. Kniga 1*, ed. O. A. Korostelev (St. Petersburg: Aleteia, 2002), 244—48, in which Adamovich, while recognising the Formalists' role in challenging the impressionistic criticism of "the late Aikhenval'd and his fellow travellers," finds Formalism—exemplified here by Tynianov's *Arkhaisty i novatory*—to be deeply flawed as a method of literary studies (the article was first published in *Poslednye novosti*, 3 October 1929).

<sup>31</sup> *Smert' Vladimira Maiakovskogo* (Berlin: Petropolis, 1931), 47—66; the volume also contained Jakobson's "On the generation that squandered its poets" (O pokolenii, rastrativshem svoikh poetov).

<sup>32</sup> The review is republished in D. S. Mirsky, *Stikhotvoreniia. Stat'i o russkoi poezii*, ed. G. K. Perkins and G. S. Smith (Oakland, CA: Berkeley Slavic Specialties, 1997), 112—17.

<sup>33</sup> See E. Litauer, "Formalism i istoriia literatury," *Evrasiia* 18 (23 March 1929), 7—8. Litauer's article, an extended review of Pavel Medvedev's 1928 book *The Formal Method*, is analysed at more length in the context of Eurasian émigré aesthetics in Galin Tihanov, "When Eurasianism Met Formalism. An Episode from the History of Russian Intellectual Life in the 1920s," *Die Welt der Slaven* 48, 2 (2003): 359—82.



being arguably more immediate than literary theory's dramatic yet chronologically deferred impact)<sup>34</sup>.

## 2. Major polemics

Émigré literary life, not unlike Soviet cultural intercourse, was largely sustained by discussions, some shorter, others more prolonged, some not exceeding the importance of a storm in a teacup<sup>35</sup>, others of a more lasting impact. Here we can only dwell on the most momentous debates in émigré literary criticism: a) the exchanges on the role of criticism; b) the polemic on “young literature,” in effect a polemic on the future of émigré writing; and c) the important ongoing discussions on the canon. We have to leave out other discussions which, while focusing on issues that merit consideration, did not always enjoy strong enough resonance to warrant inclusion in the present chapter<sup>36</sup>.

Until recently, many of these polemics have been seen through the prism of personal rivalry and disagreement, notably between Georgii Adamovich and Vladislav Khodasevich, arguably the two most influential émigré literary critics on the Paris scene<sup>37</sup>. While this remains a valid approach, and one that captures in vivid detail the literary life of the emigration, in this chapter we seek to understand these debates in a way that is not restricted to the predilections and idiosyncrasies of individuals but reconstructs instead the larger playfield, its framework, and the positions available within it<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup>The polemical nature of émigré literary life as a whole has been noted before; cf. Ch. 3 in Ol'ga Demidova, *Metamorfozy v izgnanii. Literaturnyi byt russkogo zarubezh'ia* (St. Petersburg: Giperion, 2003).

<sup>35</sup>Inconsequential literary polemics were often the result of hurt personal pride dressed up as disagreement on matters of principle; cf. e. g. the 1927 polemic between the Warsaw-based Za svobodu! and the Paris Zveno, reflecting the strained relationship of Dmitrii Filosofov and Zinaida Gippius (for details, see N. A. Bogomolov, “Ob odnoi literaturno-politicheskoi polemike 1927 goda,” *Rossiiskii literaturovedcheskii zhurnal* 4 (1994): 19–24).

<sup>36</sup>Cf. e. g. the discussion on the Russian literary language in *Zveno and Rossiia i slaviansstvo* (1927–29), in which Sergei Volkonsky (1860–1937) and Petr Bitsilli (1870–1953) were the main protagonists (Bitsilli's contributions are reprinted in P. Bitsilli, *Izbrannye trudy po filologii*, ed. V. N. Iartseva (Moscow: Nasledie, 1996), 598–612). Georgii Adamovich also took part, summarizing Volkonsky's views as conservative-preservationist, and Bitsilli's as in favour of complete relaxation of established language rules; Adamovich believed that the process of Europeanisation of the Russian language had not been completed and had to be further stimulated, even at the cost of changes to syntax (“posiagnut' na russkii sintaksis”); cf. Adamovich, “Dni Turbinykh M. Bulgakova. — O russkom iazyke i spore kn. Volkonskogo s P. Bitsilli,” in G. Adamovich, *Literaturnye besedy*, ed. O. A. Korostelev (St. Petersburg: Aleteia, 1998), 2: 293–300, here 300 (first published in *Zveno* 6 (1927): 309–13). Other more significant polemics included the debate on the historical novel, which peaked in 1927 (the main protagonists were Vladimir Veidle, who believed that the genre had been in decline since its acme in the first half of the 19th century, and Mikhail Kantor, who defended the autonomy of the genre and its potential in the new historical circumstances), and the ongoing discussion on émigré literature of the “capital” vs. that of the “provinces,” which occupied most of the first half of the 1930s, involving Bitsilli, Khodasevich, Bem, and, during its concluding phase, Filosofov and Merezhkovsky (I briefly dwell on some aspects of this polemic at the end of the present chapter).

<sup>37</sup>See e. g. Roger Hagglund, “The Adamovič–Khodasevič Polemics,” *Slavic and East European Journal* 20. 3 (1976): 239–52; O. Korostelev and S. Fediakin, “Polemika G. V. Adamovicha i V. F. Khodasevicha,” *Rossiiskii literaturovedcheskii zhurnal* 4 (1994): 204–208.

<sup>38</sup>For a treatment of Russian émigré literary criticism organised around portraits of individual prominent critics (Slonim, Sviatopolk-Mirsky, Štepun, Khodasevich, Adamovich), see A. P. Kazarkin, *Russkaia literaturnaia kritika XX veka* (Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, 2004), 247–93. For a different approach, see Ch. 5, “Literaturovedenie i literaturnaia kritika,” in A. G. Sokolov, *Sud'by russkoi literaturnoi emigratsii 1920-kh godov* (Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1991), 157–68, and T. G. Petrova, *Literaturnaia kritika russkoi emigratsii pervoi volny* (Moscow: INION RAN, 2010). For a brief discussion of “first

## a) The debate on the role of literary criticism

A decade after the October Revolution of 1917, Russian émigré literature was beginning to reflect upon the lost hope of restoring the previous political and cultural conditions; the focus now was on the mission of émigré culture — what and how was to be achieved by those considering themselves, in Berberova's famous words (often ascribed to Zinaida Gippius), ambassadors of, rather than exiles from, Russian literature (“My ne v izgnanii, my v poslanii”)<sup>39</sup>. The discussion on literary criticism of 1928 weighed the pros and cons for the existence of objective criticism and pondered its tasks in the new context. There had been pronouncements on criticism even before that discussion, but these had failed to coalesce into a sustained conversation<sup>40</sup>. The discussion of 1928 was launched with a newspaper contribution by Mikhail Osorgin, writer, critic, and bibliophile. The elephant in the room for a long time had been the question of where actually the future of Russian literature lay: in Paris, Berlin, Prague, and Shanghai, or in the Soviet Union, with critics of different persuasion (such as the left-leaning Mirsky and Slonim or the politically more conservative Adamovich) already asserting Moscow as the true centre of Russian literature. Literary criticism was seen as subordinate to this agenda. Osorgin's view was not optimistic: he saw émigré criticism as ensnared by political dogma and the interpersonal ties of émigré literati, enjoying little freedom in a business dominated by the orders of established circles of friends, or by tacit prohibition to write about Soviet literature in an unprejudiced manner. For Osorgin, the dense networks of émigré literary intercourse meant that critics were deprived of the opportunity to pass independent judgement; nor were they — *pace* Bem's verdict adduced above — at liberty to speak against the political creed of the periodical for which they wrote. Instead of advancing the cause of literature, criticism had begun resembling a family enterprise<sup>41</sup>. Osorgin thus denied the very possibility of objective criticism in emigration. Agreeing with Osorgin, Georgii Adamovich (writing in *Poslednie Novosti* under the pseudonym “Sisyphus”) and Zinaida Gippius (who preferred the male pseudonym “Anton Krainii”) believed that the émigré cultural environment placed special restrictions on objectivity. In Gippius' caustic words, instead of offering independent verdict on the works of their contemporaries, many critics were engaged in heaping praise on their friends, and even neighbours<sup>42</sup>.

In his next contribution to the discussion, Adamovich (now writing with his real name) formulated a different argument, asking the fundamental question about the role

---

wave” criticism in the wider context of émigré literature, see Gleb Struve, *Russkaia literatura v izgnanii*, 2nd corrected and expanded ed. (Paris: YMCA-Press, 1984); see also R. Pletnev, “Russkoe literaturovedenie v emigratsii,” in *Russkaia literatura v emigratsii*, 255—70. In English, see Aleksey Gibson, *Russian Poetry and Criticism in Paris from 1920 to 1940* (The Hague: Luxenhoff, 1990).

<sup>39</sup> On the attribution, see Oleg Korostelev, “Pafos svobody,” in *Kritika russkogo zarubezh'ia*, ed. O. A. Korostelev and N. G. Mel'nikov, 2 vols. (Moscow: Olimp, 2002), 1: 3—35, here 8.

<sup>40</sup> These earlier (1926—27), and largely isolated, interventions included essays by Dmitry Sviatopolk-Mirsky, Marina Tsvetaeva (a diatribe against Adamovich), and Mikhail Tsetlin; for the relevant bibliographical details, see Roger Hagglund, “The Russian Émigré Debate of 1928 on Criticism,” *Slavic Review* 32. 3 (1973): 515—26, n. 3.

<sup>41</sup> See M. Osorgin, “Literaturnaia nedelia,” *Dni* (29 April 1928); Osorgin confirmed this view, adding the lack of dialogue between the generations as another reason for the decline of émigré literary life, in the next edition of his column, “Literaturnaia nedelia,” *Dni* (13 May 1928).

<sup>42</sup> Cf. Anton Krainii, “Polozhenie literaturnoi kritiki,” *Vozrozhdenie* (24 May 1928).

of literary criticism. While tacitly acknowledging the difficulty in sustaining objective judgement in the closely-knit texture of émigré literary life, Adamovich highlighted creativity as the central aspect of criticism. To him, the evaluative act was secondary to the ability of constructing a world of one's own in the process of commenting on the author's work. Critics were writers, Adamovich insisted, and their primary responsibility was to write about what is "most important," "about life" itself, utilising the work to be reviewed as pretext and legitimate springboard for an act of co-creativity<sup>43</sup>. Although usually in disagreement with Adamovich, in his contribution to the discussion Khodasevich welcomed this emphasis on the creative nature of criticism, relegating the evaluation (*otsenki*) of literature to an accidental and certainly not indispensable business. It was this line of construing literary criticism as an autonomous act of creativity, asserted by critics as different in their aesthetic platforms and approaches as Adamovich and Khodasevich, which elicited a fresh response from Osorgin. The work of the reviewer, Osorgin maintained, should not be held in contempt, necessary as it might be to acknowledge the creative nature of criticism. In terms of significance, evaluation was in his eyes an act on a par with interpretation. The social effect of a literary review, its usefulness for vast numbers of readers could not be overestimated<sup>44</sup>.

The seemingly trivial polemic on literary criticism was representative of deeper anxieties about the destiny of émigré culture: how was it to reach its recipients, who was the real addressee of émigré literature at a time when, in the words of writer Georgii Ivanov, it was increasingly dogged by suspicions of having been left "without a reader"<sup>45</sup>. The highlighting of criticism as a co-creative act, whose value was independent of the need to evaluate literature aesthetically, was a symptom of a growing sense of crisis: the metabolism of literary production had been disturbed and rendered more difficult by the loss of clarity over the target audience of émigré literature and criticism. Repeatedly drawing attention to the painfully closed — and oppressively intimate — mode of literary intercourse and to the relatively small scale of the émigré literary scene (all of which forced critics to abandon objectivity) amounted to articulating a profound sense of isolation and insecurity. The debate over the role of criticism thus mirrored wider debates about the fate of émigré writing at a time when it had become obvious that the Soviet regime was there to stay.

### **b) The polemic on "young literature"**

By the early 1930s, the question of continuity and the need to foster a "replacement" (*smena*) for the older generation of writers was prominently on the agenda. "Young" was not necessarily a designation of age; rather, it referred to all those who had launched their literary careers in emigration rather than in Russia. This new generation, despite some age disparity, was constituted by the shared experience of having to find a different stock of themes, without relying as much on reminiscences about the pre-revolutionary past. Although some of the differences between "fathers" and "children" had already been clearly stated a decade after the October Revolution, notably in an article by Mikhail Tsetlin<sup>46</sup>, it was only in the early 1930s that the po-

---

<sup>43</sup>G. Adamovich, "O kritike i "druzhbe"," *Dni* (27 May 1928).

<sup>44</sup>M. Osorgin, "Literaturnaia nedelia," *Dni* (3 June 1928).

<sup>45</sup>Cf. Georgii Ivanov's eponymous article, "Bez chitatelia," *Chisla* 5 (1931): 148—52.

<sup>46</sup>M. O. Tsetlin, "Kriticheskaia zametki. Emigrantskoe," *Sovremennye zapiski* 32 (1927): 435—41. Tsetlin

lemic began in earnest. In 1932—33 the Paris journal *Chisla* featured two articles articulating the views of the younger generation: Vladimir Varshavskii's "On the hero of young literature" ("O geroe molodoi literatury," 1932, no. 6) and Iurii Terapiano's "The man of the 1930s" ("Chelovek 30-kh godov," 1933, nos. 7—8). Pessimistic in tone, both articles insisted on the unique experience of a cohort of writers shaped outside Russia and later — in the 1950s — labelled by Varshavskii "the unnoticed generation," an appellation designed to suggest superfluity, irrelevance, and marginality<sup>47</sup>. Terapiano maintained in his contribution that for the new "man of the 1930s" the "line of inner life" (*liniia vnutrennei zhizni*) had become much more significant and expressive of his true condition, gradually supplanting the "exterior human being" (*cheloveka vneshnego*) and entailing sensations of "solitude and void" (*odinochestva i pustoty*), characteristic of these younger generations of émigré literati who found themselves in a world that had withdrawn the support of the home tradition without offering them domestication in the new (French) culture<sup>48</sup>.

This fascination with "inner life" was considered morbid by others. Christian-Socialist in its orientation, the journal *Novyi grad* championed an activist position that envisaged novel forms of collectivity, declaring war on "self-indulgent" interiority. Fedor Stepun, a philosopher and publicist who had earned for himself the controversial reputation of a "pro-Soviet" émigré, contributed to the debate an article outlining what he hoped would become the mission of the young émigré literature. Under the suggestive title "Post-revolutionary consciousness and the task of émigré literature," Stepun evoked the powerful example of nineteenth-century Polish émigré literature, which served as a morally constructive force, raising national consciousness and keeping alive the ideal of a strong and forward-looking Polish culture<sup>49</sup>. He required nothing less of the young generation of émigré literati. Tracing their faults to Lev Shestov's ostensibly pernicious influence, Stepun saw in Varshavskii's and Terapiano's essays an unacceptable splitting of the human being into a spiritual "thing-in-itself" (*veshch' v sebe*) and a range of less important, "derivative reflections" (*proizvodnye otrazheniia*) of that essence (23). Far from being emphasised, cultivated, or even nursed as part of the human condition, loneliness — the reality of which was material and undeniable, plaguing the lives of thousands of émigrés — had to be fought. Going into the recesses of one's inner self was no exit strategy: émigré isola-

---

offered a balanced view, trying to weigh the opportunities and the risks facing the two generations; he nonetheless emphasised the danger of self-isolation to which the entire émigré literature was prone (440—41).

<sup>47</sup> See V. S. Varshavskii, *Nezamechennoe pokolenie* (New York: Chekhov, 1956). Recent research has questioned Varshavskii's image of his own generation, deconstructing it as a strategy of self-identification and self-presentation; cf. Livak, *How it Was Done*, 10—11, and Irina Kaspé, *Iskusstvo oisustvuyvat': nezamechennoe pokolenie russkoi literatury* (Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005). See, however, the objections to this scepticism, insisting on Varshavsky's text being "a retrospective rather than a manifesto," and thus interpreting it as an objective evaluation of the place of his generation in literary history (cf. M. A. Vasil'eva, "K probleme nezamechennogo pokoleniia vo frantsuzskoi literature," in *Russkie pisateli v Parizhe*, 43—62, esp. 44).

<sup>48</sup> On these two articles in *Chisla*, see more in T. L. Voronina, "Spor o molodoi emigrantskoi literature," *Rossiiskii literaturovedcheskii zhurnal* 2 (1993): 152—59, here 153—54; see also A. V. Martynov, "Literatura na podoshvakh sapog (spor o "molodoi" emigrantskoi literature v kontekste samopoznaniia russkoi emigratsii)," *Obshchestvennye nauki i sovremennost'* 2 (2001): 181—90.

<sup>49</sup> See Fedor Stepun, "Porevoliutsionnoe soznanie i zadacha emigrantskoi literatury," *Novyi grad* 10 (1935): 12—28; page references appear in brackets in the main text. On *Novyi grad*'s platform more generally, see V. Varshavskii, "Perechityvaia Novyi Grad," *Mosty* 11 (1965): 267—85; R. Iu. Safronov, "'Novyi grad' i idei preobrazovaniia Rossii," in *Kul'tura Rossiiskogo Zarubezh'ia*, ed. A. V. Kvakin and E. A. Shulepova (Moscow: Rossiiskii institut kul'turologii, 1995), 79—90.

tion required a move forward — not into the “crowd” (itself a form of solitude), but into the “common cause” of the emigration. “Only in such — we wouldn’t be afraid of saying this — *heroic mood*,” Stepun concluded, “is it possible for the young émigré writer to find himself and his own path of creativity” (24)<sup>50</sup>. Not only did Stepun’s appeal for heroism presuppose homogeneity and a conserved notion of cultural identity; worse than that, it identified forces that were allegedly out to destroy “the Russianness of the young writers which the émigré cause needed” (24: “nuzhnuiu dlia dela emigratsii russkost’ molodogo pisatel’stva”). Stepun was perturbed by the fact that the names of James Joyce, André Gide, and particularly Marcel Proust occurred more often in the conversations of the younger Russian émigrés than the “greatest Russian names”. (From the vantage point of the “émigré children” (*emigrantskikh detei*), Gide had indeed been declared by Vladimir Varshavskii “closer and more comprehensible than any of the contemporary Russian writers”)<sup>51</sup>. In Stepun’s eyes, those of the young generation who tried to write à la Proust (*pod Prusta*) had adopted a streak of “analytical psychologism alien to Russian art”. The “non-Russianness” of this “young literature” was evident in the abandonment of the “spiritual leadership” that Russian literature traditionally exercised over both the writer and the reader. Paris literary criticism, Stepun charged, was “sustained by taste, not by faith” (25: “derzhitsia ne veroi, a vkusom”).

It was to these accusations of passivity and lack of a moral compass that the representatives of “young literature” responded, sometimes even without mentioning directly Stepun, in a number of articles throughout 1936, which in turn triggered further objections and qualifications<sup>52</sup>. The 1936 (concluding) leg of the polemic began with an article by prose-writer Gaito Gazdanov, “On the young émigré literature”<sup>53</sup>. Gazdanov spoke with some authority, as he had already made a successful debut as a novelist with his acclaimed *An Evening with Claire* (Vecher u Kler, 1930). His account of the achievements of the young generation was rather sombre; in his view, since 1920 not a single great writer had made his appearance on the stage of émigré literature, the sole exception being Nabokov. The rest of the “production” of the young émigré writers he disparagingly called “literature” in the same sense in which one talks about “the literature on the beet”, or “the literature on internal combustion engines” (404). But this diagnosis didn’t mean that Stepun was right: to Gazdanov, Stepun’s criticism was operating with “by now completely archaic concepts dating back to the start of the century” (405). The real reason for the problems faced by “young literature” Gazdanov saw in the “minuscule size of the readership” (*nichtozhnoe kolichestvo chitatelei*), itself the result of the pressures on former members of the intelligentsia to assume social roles and positions that lowered their cultural standards (as Gazdanov noted, former lawyers, physicians, engineers, and journalists were becoming manual workers and taxi drivers in their droves — a transition he

<sup>50</sup> Emphasis in the original: “Tol’ko v takom — ne poboimsia skazat’ — *geroicheskom* nastroenii vozmozhno molodomu emigrantskomu chitateliu naiti sebja i svoi tvorcheskii put’”.

<sup>51</sup> V. Varshavskii, “Neskol’ko razsuzhdenii ob Andre Zhide i emigrantskom molodom cheloveke,” *Chisla* 4 (1930—31), 216—22, here 221.

<sup>52</sup> The full list of the 1936 responses and counter-responses, by Gazdanov, Adamovich, Osorgin, Bem, Aldanov, Varshavskii, and Khodasevich can be found in *Kritika russkogo zarubezh’ia*, 2: 445; the following émigré periodicals were involved in the 1936 exchanges: *Sovremenniaia zapiski*, *Poslednie novosti*, *Mech*, *Vozrozhdenie*.

<sup>53</sup> *Sovremennye zapiski* 60 (1936): 404—408; page references appear in brackets in the main text.

was well-placed to comment on, for he was earning his living at the time precisely as a Paris taxi driver). But even that was only part of the truth about the unenviable state of “young literature”. The deeper explanation of its plight lay in the destruction of the “harmonious schemes” and “outlooks” brought about by the “horrible events” of the Revolution and the civil war. Deprived of their mainstays, the young Paris writers had lost access to “inner moral knowledge” (*vnutrennego moral'nogo znaniia*, 406), this all-important pre-condition for creating genuine works of art. Although Gazdanov considered Stepun’s call for “heroism” old-fashioned and wonting in the new environment, he, too, remained trapped in the opposition between Russian and non-Russian (European) literature, insisting on the importance of “inner” moral orientation: the lack of “inner moral knowledge” does “not mean that writers cease writing; but the most important thing we demand from literature, not in the European but in the Russian understanding of it, is removed from it and makes it uninteresting and pale” (407)<sup>54</sup>. He thus warned against expectations that émigré writers should be able to create literature in the sense of the word which one assumes when talking about the “writings of Blok, Belyi, and Gorky”. The impossibility to deliver on such expectations was conditioned by the younger generation of émigrés “not being able to believe in some new truth while also being unable to completely negate the world it lives in” (408)<sup>55</sup>; all this meant the generation was “doomed” (*obrecheno*).

In the next issue of *Sovremennye zapiski*, Mark Aldanov intervened with an article titled “On the situation of émigré literature”. Like Stepun, Aldanov adduced the constructive example of Polish émigré literature; but he judged the situation of the Russian literati abroad to be radically different and saw the reasons for the difficulties they experienced exclusively in the poverty of the emigration. Even more than Gazdanov, Aldanov believed that poverty had deprived the émigré writers, particularly the younger generation, of a cultured audience and had also forced them to take up jobs that over time proved incompatible with the demands of a literary career. The sales of prose and poetry, often not exceeding 300 copies, would not support a thriving émigré literature. Powerful patronage was entertained by Aldanov as a solution, but then quickly declared “unrealistic” and abandoned<sup>56</sup>. Referring to another text by Stepun (without mentioning him by name), Aldanov averred that Stepun had exaggerated the role of interpersonal communication as a condition for the well-being of émigré literature. Stepun had lamented the disconnect between individual writers, claiming that literature does not arise simply from a number of writers finding themselves in the same place at the same time. Echoing the discussion on the tasks of literary criticism, where the size and cohesion of the émigré community were considered a major impediment to objectivity, Aldanov maintained that autonomy and isolation were not absolute evils: after all, he argued, Dostoevsky had never met Tolstoy (406).

The same issue of *Contemporary Annales* also carried an essay by Varshavskii, “On the prose of the “younger” émigré writers”<sup>57</sup>. Note the deliberate ambiguity of

<sup>54</sup> “Eto ne znachit, chto pisateli perestaiut pisat'. No glavnoe, chto my trebuem ot literatury, v ee ne evropeiskom, a russkom ponimanii, iz nee vynuto i delaet ee neinteresnoi i bledoi”.

<sup>55</sup> “ne buduchi sposobno ni poverit' v kakuiu-to novuiu istinu, ni otritsat' so vsei siloi tot mir, v kotorom ono sushchestvuet”.

<sup>56</sup> Mark Aldanov, “O polozhenii emigrantskoi literatury,” *Sovremennye zapiski* 61 (1936): 400—409, here 409; page references appear in brackets in the main text.

<sup>57</sup> V. Varshavskii, “O proze “mladshikh” emigrantskikh pisatelei,” *Sovremennye zapiski* 61 (1936): 409—14; page references appear in brackets in the main text.

the title: the Russian “mladshikh” means both “younger” but also “junior,” also in a qualitative-hierarchical sense. Varshavskii was speaking as a representative of this younger literature, feeling it could no longer follow the aesthetic and social tenets of the older generation of established émigré writers who saw the preservation and amplification of the idealised image of pre-1917 Russia as their principal mission. Varshavskii took up the main argument of his 1932 article “On the hero of young literature” and asserted once again, this time with explicit reference to Nabokov’s 1935 novel *Invitation to a Beheading*, the split of modern man into an exterior layer of objectifications (*eksteriorizirovannogo v ob’ektivnom mire “ia”*) and an “authentic and genuine being that cannot be defined by any ‘passport’ designations” (413: *nas-toiashchego sushchestva, neopredelimogo nikakimi “pasportnymi” oboznacheniiami*). Observing Paris life, the young émigré writers were confronted with a reality where people “lived only in the socialised segment of their ‘I’” (*tol’ko v sotsializirovannoi chasti ikh “ia”*, 413), that exterior segment of the self, the realm of normality, success, and well-being with which the young émigrés could not — and positively refused to — identify. At the same time Varshavskii realised the risk attached to this solipsistic trend: forgetting that the celebration of the self ought to be wedded — if only as an ideal — to a celebration of the “personality of the other, of each person, of all people” (414: *lichnosti drugogo cheloveka, kazhdogo cheloveka, vsekh liudei*), as in “the great past of Russian literature”.

Gaito Gazdanov’s position, which was soon taken to be representative of the anxieties of the younger generation, was severely criticised by both Adamovich and Osorgin who considered pessimism a “legitimate” (*zakonen*) but ultimately counter-productive attitude<sup>58</sup>. Osorgin’s criticism grew even more unrelenting in an article published following the appearance of Varshavskii’s second intervention in the debate. The very title, “On the ‘desolation of the soul’”<sup>59</sup> suggested Osorgin’s distance from the younger literati’s self-understanding as a generation shaped exclusively by the experience of solitude and deprivation. While the financial situation of émigré literature remained indeed precarious, the malaise of isolation seemed unduly over-emphasised. Admittedly, the émigrés did not have a home of their own, but from their Paris vantage point they had “the whole world at their disposal” (*imeia v svoem rasporyazhenii ves’ mir*), and it was difficult to accept that these creative resources should yield nothing but “inner void and the assertion of one’s ‘solitude’” (*dushevnoi pustoty i utverzheniia svoego “odinochestva”*). Attacking the young generation’s infatuation with Proust, Osorgin went as far as calling the state of inner desolation a “private matter” (*iavlenie chastnoe*): after all, other (read: the better) prose writers of the younger generation displayed in their works affinity with “the world struggle for genuine humanism”. In brief, Osorgin called on the exponents of existential angst to “stop wallowing in self pity” (*perestan’ te varit’sia v sobsvennom soku*).

Last in this discussion spoke Vladislav Khodasevich, who since the mid-1920s had increasingly been expending his energy on literary criticism and at the time of contributing to the debate was the chief literary commentator of the influential newspaper *Vozrozhdenie*. While agreeing with Aldanov that the adverse economic conditions were indeed

<sup>58</sup> See Adamovich’s reviews of *Sovremennye zapiski* (Nos. 60 and 61) in *Poslednie novosti* 5467 (12 March 1936): 3; 5606 (30 July 1936): 3 and Osorgin’s article “O ‘molodykh pisateliakh’,” *Poslednie novosti* 5474 (19 March 1936): 3; it is here that Osorgin speaks of Gazdanov’s “legitimate” but nonetheless unhelpful pessimism.

<sup>59</sup> M. Osorgin, “O ‘dushevnoi opustoshennosti,’” *Poslednie novosti* 5617 (10 August 1936): 3.

a major impediment, causing as they did a chronicle decline in the number of educated readers, he took issue with Aldanov's over-simplistic contrast between the situation in the Soviet Union and in emigration, according to which Soviet literature enjoyed a wide audience and state protection but no freedom, whereas the émigré writers had freedom but no readership and no economic security. In émigré literature, orders from society (*sotsial'nyi zakaz*) do not exist in the political sense; in the Soviet Union such orders determine literary life in considerable measure. In the émigré environment, however, Khodasevich — against Aldanov's optimism — detected another type of social order. Safe from *political* social orders, émigré literature was exposed to, and often also driven by, *aesthetic* and *intellectual* orders. One demands from émigré writers that their “works be ideologically and artistically simple and outdated” (*v ideinom i khudozhestvennom smysle byli neslozhny i ustarely*)<sup>60</sup>. Khodasevich diagnosed émigré literature as suffering from submission to the imperatives of what, in today's terms, we can term the nostalgia industry, an ideological and aesthetic enterprise catering, according to Khodasevich, to the prevalent mass audience of philistine, low-brow, moderately educated expatriates. Thirst for the old and familiar meant that the literary youth disappeared from the purview of this audience; it created discomfort by its very freshness and unfamiliarity of themes, devices, and “even by its previously unknown names” (181: *dazhe samoiu noviznoiui svoikh imen*). There may well be no censorship and political sanctions in the émigré environment, but a book that stands above the comprehension of this audience, Khodasevich warned, would not be printed or sold; its author would be submitted to a “silent, decorous” (*tikhoi, prlichnoi*) sanction “called hunger” (182). In Russia, literature had been naturally stratified, with different genres and writers reaching different social layers and classes; in emigration, literature has become “classless” in the most bitter-ironic sense: it reaches only “individuals dotted across the vast space of our dispersion” (182: *odinochek, rasseianiakh po neobozrimomu prostranstvu nashogo rasseianiia*). Thus the freedom of émigré literature Aldanov had so ardently praised proved merely a “freedom to cry in the desert” (183: *svobodu vopit' v pustyne*).

### c) Disputes over the canon

The polemics on “young literature” betrayed a very clear sense of generational change and shifting notions of literary value. The new cohort of writers whose foundation years were spent largely outside Russia had unorthodox answers to the questions about the social mission of literature and its loyalty to tradition. An ongoing polemic re-examining the central axis of the Russian poetry canon of the 19th century and juxtaposing Pushkin and Lermontov was a salient feature of this rethinking of literary reputations that accompanied the rise of the new generation on the Paris literary scene.

The location — Paris — is significant here, for the emerging Lermontov cult was indeed confined to Montparnasse and was part and parcel of what was quickly becoming known as the “Paris note” (*parizhskaia nota*) in émigré poetry<sup>61</sup>. It was not

<sup>60</sup> V. Khodasevich, “Pered kontsom” (*Vozrozhdenie*, 22 August 1936), quoted from the republication in *Rossiiskii literaturovedcheskii zhurnal* 2 (1993): 179—83, here 181; further page references are in brackets in the main text.

<sup>61</sup> On the history of the designation “Paris note” see Oleg Korostelev, “Parizhskaia nota,” in *Literaturnaia entsiklopediia russkogo zarubezh'ia*, 1918—1940, 4 vols., ed. A. N. Nikoliukin, 2: *Periodika i literaturnye tsentry* (Moscow: ROSSPEN, 2000), 300—303.



by accident that Paris was the centre of this new cult. In the early 1920s Berlin had offered propitious ground for the collaboration of Russian and German avant-garde artists who were members of the international constructivist movement. Since the latter half of the 1920s, with the relocation of the capital of Russian émigré cultural life to France and Paris, following the inflation hike and the collapse of book publishing in Germany, many of the younger Russian literati were actively pursuing their interest in writers and styles that were shaping the modernist literary landscape, foremost Proust and Joyce. For these younger literati, French and, more widely, European literary life was gaining increasing significance; it was often more germane to their own artistic preoccupations than the time-honoured, petrified catalogue of Russian masterpieces, with the totemic veneration of Pushkin at its core. While the émigré Pushkiniana was flourishing in quantitative terms<sup>62</sup>, a new sense of priorities was emerging. Georgii Adamovich was the patron of this revisionist drive, which in the eyes of the established émigré writers who had launched their careers before 1917 appeared to be little less than unforgivable infidelity to the ideals and the values of the past.

Lermontov was the unsung hero of the poets of the “Paris note,” a choice partly conditioned by the desire to counterbalance the religious and moralistic tenor at the heart of the literary hierarchy erected and guarded by the older generation. In 1899 philosopher Vladimir Solovyov had delivered a public lecture on Lermontov, posthumously published as an article<sup>63</sup>, in which he acknowledged Lermontov’s genius but implied that this was rather a Western genius of utter concentration on one’s own subjectivity, and thus an exception in the history of Russian letters. Lermontov, even when he spoke of something else, ultimately spoke of himself; Pushkin, on the other hand, “even when he talks about himself, seems to be talking about something else” (335: “Pushkin kogda i o sebe govorit, to kak budto o drugom”), demonstrating a gift of openness to the world. As if this would not have sufficed to cast a shadow on Lermontov, Solovyov reproached him for not being strong enough in fighting his “demon of pride,” and for failing to embrace “humility” (344). Genius he no doubt was, but he took this extraordinary gift of God as a right and privilege — not as a duty to serve (340: “kak pravo, a ne kak obiazannost’, kak privilegiuu, a ne kak sluzhbu”). Adamovich and his fellow-literati of the younger generation discerned in Solovyov’s verdict the rigour of public expectations they no longer felt called upon to satisfy. To them, literature had ceased to be a moral watchtower and had become a “human document” (*chelovecheskii dokument*), a phrase often employed by Adamovich and borrowed by him from Edmond de Goncourt who had used it in the mid-1870s to signal Naturalism’s loyalty to, and appreciation of, the details of everyday life (“document humain”).

On the devisive Lermontov issue, Adamovich and his followers found themselves closer to another established position in Russian literary criticism, that of Merezh-

---

<sup>62</sup> Mikhail Filin has estimated that the first-wave émigrés produced about 100 books and 1,500 articles on Pushkin (without including the articles in daily newspapers); he also reports that the centenary of Pushkin’s death in 1937 was celebrated in 231 cities in 42 countries on all five continents (cf. T. G. Petrova, “Literaturnaiia kritika emigratsii o pisateliakh XIX veka (Pushkin, Lermontov, Chekhov),” in *Klassika i sovremennost’*, 1: 34–59, here 38–9, fn. 2 and 8).

<sup>63</sup> V. S. Solov’ev, “Lermontov,” *Vestnik Evropy* 2 (1901): 441–59; further references are to the republication in *Lermontov: pro et contra*, ed. V. M. Markovich and G. E. Potapova (St. Petersburg: RkhGI, 2002), 330–47, with page references in brackets in the main text.

kovsky who in his article “M. Iu. Lermontov, a poet of supermankind” (M. Iu. Lermontov. Poet sverkhchelovechestva), first published in 1909, had declared Lermontov’s daring a virtue rather than a sin. Merezhkovsky coined the polar distinction between Pushkin and Lermontov (he had similarly coined an influential if somewhat crude opposition between Dostoevsky and Tolstoy<sup>64</sup>) that was to resurface in the writings of the younger émigrés almost thirty years later: “Pushkin is the diurnal, Lermontov the nocturnal luminary of Russian poetry, the whole of which oscillates between them as between the two poles of contemplation and action” (Pushkin’s poetry positing, for Merezhkovsky, the pole of inaction and contemplation)<sup>65</sup>. “Why did Lermontov draw closer to us? Why do we all of the sudden want to talk about him,”<sup>66</sup> asked Merezhkovsky, and a similar sense of Lermontov having drawn closer to their concerns was informing the attempts of the younger generation of Paris émigrés to reorganise the canon of Russian literature: in the opening editorial of *Novyi korabl’*, a journal of the young generation, in which Merezhkovsky and Gippius nonetheless played a dominant part, Pushkin was conspicuously missing from the list of names (Gogol, Dostoevsky, and Lermontov amongst them — but also Vladimir Solovyov)<sup>67</sup> upplying the young literati with a link between the past and the future.

The leading critic of the “young,” Georgii Adamovich, had begun praising Lermontov even earlier. As part of his “Literary Conversations” (Literaturnye besedy) in *Zveno*, he questioned the healthiness of a situation in which “the Pushkin canon of clear, firm, male, ‘sunny’ attitude to life seemed the only one,” rendering Lermontov “provincial, old-fashioned, and ever so slightly ridiculous with his melancholy”<sup>68</sup>. Admavovich’s objection was informed not only by Merezhkovsky but also by Rozanov’s judgement from his 1898 essay “Vechno pechal’naia duel’” (An Eternally Sad Duel): “by the structure of his spirit he [Pushkin] is facing the past, not the future”; Pushkin was an autumnal “echo”; “he gave us the ‘resonance’ of universal beauty in its fading accords”. In contrast to Pushkin’s “autumnal feel,” Lermontov introduced to Russian literature the “current of ‘vernal’ prophecy”<sup>69</sup>. In a later article, “Pushkin

<sup>64</sup> On how this opposition was born out in émigré criticism, see Raeff, *Russia Abroad*, 97—8; for a good panorama of “first-wave” Dostoevsky criticism, see Jean-Philippe Jaccard and Ulrich Schmid, “Dostoevskii i russkaia zarubezhnaia kul’tura. K postanovke voprosa,” in Zhakkar [Jaccard] and Shmid [Schmid], *Dostoevskii i russkoe zarubezh’e XX veka* (St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2008), 7—26.

<sup>65</sup> “Pushkin — dneвноe, Lermontov — nochnoe svetilo russkoi poezii. V’sia ona mezhdum nimi kolebletsia, kak mezhdum dvumia poliusami — sozertsaniem i deistviem” (D. S. Merezhkovskii, “M. Iu. Lermontov. Poet sverkhchelovechestva,” in Merezhkovskii, *V tikhom omute. Sat’ i i issledovaniia raznykh let* (Moscow: Sovetskii pisatel’, 1991), 378—415, here 379). On Merezhkovsky’s role in the turn-of-the-century Lermontov myth, see V. M. Markovich, “Mif o Lermontove na rubezhe XIX–XX vekov,” in Markovich, *Pushkin i Lermontov v istorii russkoi literatury* (St. Petersburg: Izdatel’stvo S.-Peteburgskogo universiteta, 1997), 157—84.

<sup>66</sup> “Pochemu priblizilsia k nam Lermontov? Pochemu vdrug zakhotelos’ o nem govorit’?” (Ibid. 378).

<sup>67</sup> Cf. “Ot redaktsii,” *Novyi korabl’* 1 (1927): 4.

<sup>68</sup> Georgii Adamovich, *Literaturnye besedy. Kniga 1: “Zveno” 1923—1926*, ed. O. Korostelev (St. Petersburg: Aleteia, 1998), 125 (“Pushkinskii kanon iasnogo, tverdogo, muzhskogo, “solnechnogo” otnosheniia k zhizni kazalsia edinstvennym. Lermontov riadom s nym byl provintsialen, staromodni i chut’-chut’ smeshon so svoei melankholiei”; first published in *Zveno*, 1 December 1924).

<sup>69</sup> “Po strukture svoego dukha on obrashchen k proshlomu, a ne k budushchemu”; “on dal nam ‘otzvuki’ vseмирnoi krasoty v ikh zamiraiushchikh akkordakh”; “osennee chuvstvo”; “struia ‘vesennego’ prorochestva” (V. Rozanov, “Vechno pechal’naia duel’,” in V. V. Rozanov, *O Pushkine. Esse i fragmenty*, ed. V. G. Sukach (Moscow: Izdatel’stvo gumanitarnoi literatury, 2000), 185—210, here 191; 202; 208; 209 (first published in *Novoe vremia*, 24 March 1898); the title of the article is an inaccurate quote from an article by the son of Lermontov’s killer (S. N. Martynov, “Istoriia dueli M. Iu. Lermontova s N. S. Martynovym,” *Russkoe Obzrenie* 1 (1898): 313—26). On Rozanov’s importance for Adamovich’s intellectual formation, see V. S. Ianovskii, *Polia Eliseiskie* (St. Petersburg: Pushkinskii fond, 1993), 105.

and Lermontov” (1914), Rozanov, not unlike Merezhkovsky, constructed an antithesis between Pushkin as a poet of “harmony” (*lad*), “accord” (*soglas'ia*), and “happiness” (*schast'ia*), “the head of world-wide safeguarding” (*glava mirovogo okhraneniia*), and Lermontov who was suggested to be an example of motion, dynamism, and of a realisation that “the world had ‘sprung and run away’” (*mir 'vskochil i ubezhal'*)<sup>70</sup> not to be captured or conserved in simple and transparent words. In a brief article on Lermontov of 1916, Rozanov brings to a head this simmering contrast: “Pushkin was all-encompassing, but old — ‘former’... Lermontov was totally new, unexpected, ‘unforetold’”<sup>71</sup>. Adamovich was thus not entirely original when concluding: “in our poetry, Pushkin faces the past, Lermontov looks forward”<sup>72</sup>. In a review discussing Boris Pasternak’s narrative poem “Lieutenant Schmidt,” Adamovich formulated his distance from Pushkin, concluding: “It seems the world is indeed more complex and richer than Pushkin imagined it to be”; the new generations of Russian writers, both in Russia and abroad, thus had to realise that following Pushkin (which not amount to following the “line of greatest resistance”) might well prevent them from learning to speak in a voice of their own<sup>73</sup>.

It was this perceived relinquishing of Pushkin’s legacy that occasioned a retort from Vladislav Khodasevich, in which he raised the stakes of the polemic, demonising Adamovich (Khodasevich’s article was suggestively titled “The Demons”) for his alleged lack of patriotism displayed in his questioning of Pushkin’s standing<sup>74</sup>. A counter-response followed swiftly, in which Adamovich emphasised the futility of calls for a return to Pushkin<sup>75</sup>. The contrast between Pushkin and Lermontov was further elaborated in Adamovich’s articles “Lermontov” and “Pushkin and Lermontov,” both of 1931<sup>76</sup>. Interestingly, Adamovich now maintained that this opposition had also gained relevance in the Soviet Union, where a division seemed to be under foot between those orientated towards Pushkin and those drawing their example and inspiration from Lermontov; the Soviet Lermontov vogue even took on proportions that called forth “irritation and puzzlement” amongst “literature’s

<sup>70</sup> All quotes are from V. Rozanov, “Pushkin i Lermontov,” in Rozanov, *O Pushkine*, 117—21, here 117; 119 (first published in *Novoe vremia*, 9 October 1914).

<sup>71</sup> V. Rozanov, “O Lermontove,” in Rozanov, *O Pushkine*, 247—51, here 249: “...Pushkin byl vseob’emliushch, no star — ‘prezhnii’... Lermontov byl sovershenno nov, neozhidan, ‘ne predskazan’” (first published in *Novoe vremia*, 26 April 1916).

<sup>72</sup> See Adamovich’s review of Petr Bitsilli’s book *Etiudy o russkoi poezii* [(1926), actually published at the end of 1925], in *Literaturnye besedy*. Kniga I, 381—85, here 384 (first published in *Zveno*, 3 January 1926): “v nashei poezii Pushkin obrashchen litsom v proshloe, a Lermontov smotrit vpered”.

<sup>73</sup> Georgii Adamovich, *Literaturnye besedy. Kniga II: “Zveno” 1926—1928*, ed. O. Korostelev (St. Petersburg: Aleteiia, 1998), 198 (“Kazhetsia, mir, deistvitel’no, slozhnee i bogache, chem predstavialos’ Pushkinu”; “ne est’ liniia nai-bol’shego soprotivleniia”). Adamovich’s review was first published in *Zveno* (3 April 1927).

<sup>74</sup> V. Khodasevich, “Besy,” *Vozrozhdenie*, 11 April 1927 (reprinted in *Rossiiskii literaturovedcheskii zhurnal* 4 (1994): 210—13 (Khodasevich wrote of Adamovich’s comments: “Here, finally, our literary (and not only literary) patriotism is offended, for Pushkin is our homeland, ‘our all’”; “Pushkin’s is in fact the path of greatest resistance, for in the depiction of greatest complexity he takes the way of greatest simplicity” [(‘Tut, nakonets, — nash literaturnyi (nu, i ne tol’ko literaturnyi) patriotizm zadet: ibo Pushkin est’ nasha rodina, “nashe vse” (211); “Imenno potomu-to pushkinskaia liniia i est’ voistinu liniia naibol’shego soprotivleniia, chto Pushkin dlia izobrazheniia velichaishei slozhnosti idet putem velichaishei prostoty” (212)]).

<sup>75</sup> G. Adamovich, “O Pushkine,” *Zveno* (17 April 1927); reprinted in *Literaturnye besedy. Kniga II*, pp. 205—211 (on the futility of the call “Back to Pushkin”, see 209). More on the Khodasevich-Adamovich exchanges over Pushkin in the context of their other aesthetic disagreements, see David Bethea, *Khodasevich: His Life and Art* (Princeton: Princeton UP, 1983), 322—31.

<sup>76</sup> “Lermontov” was first published in *Poslednie novosti* (1 August 1931); “Pushkin and Lermontov” also there, in the issue of 1 October.

guardians<sup>77</sup>. Lermontov's crucial advantage over Pushkin was seen and couched by Adamovich in terms strikingly reminiscent of Bakhtin's praise of flux and lack of closure. Thus Lermontov's "idea of man and the world is not finalised, is in progress, and not put in equilibrium and order;" this makes him an "ally and partner rather than a reproachful ideal" (576)<sup>78</sup>. Formal perfection came at the price of expunging man from poetry. As a poet, Lermontov was no doubt far less perfect than Pushkin, but instead of crafting a "porcelain trifle" (Adamovich was referring to Pushkin's "Queen of Spades"), Lermontov probed the deeper layers of the soul, inaccessible to the serene and classically accomplished Pushkin. Adamovich concluded from this juxtaposition that "outward completeness" should not be privileged over "inner riches," nor should the "object" be allowed to triumph over "spirit" (580: "vneshnei zakonchennosti nad vnutrennym bogatstvom"; "veshchi nad dukhom").

This line was carried forward in Adamovich's famous "Commentaries," a rubric reserved for him at *Chisla* (1930—34), the almanac of the younger Paris literati (with Merezhkovsky and Gippius's influence still recognisable, despite the almanac's polemic with Gippius<sup>79</sup>, and other writers of the older generation, notably Boris Zaitsev, also valued and published in its pages). The younger writers around *Chisla* believed literature to be a field of experimentation and a "human document" rather than an exercise in correctness, regularity, and formal glitter. In the very first issue of *Chisla*, Adamovich suggested that Pushkin had by the time of his violent death already reached the natural end of his career as a poet; no way forward was seen (in contrast to Lermontov)<sup>80</sup>. In his second set of "Commentaries," Adamovich warned that the recent "collapse of the notion of artistic perfection has affected most markedly our relationship to Pushkin;"<sup>81</sup> without formal perfection, Adamovich implied, there was very little Pushkin would be able to offer a generation that reads avidly Proust, Joyce, and Gide, seeking to cultivate and assert its new sensitivities in a Western cultural metropolis. In a review published in the same instalment of *Chisla*, Adamovich called upon the young poets of the emigration: "Gentlemen, sacrifice your classicism and strictness, your purity, your pushkinism, write — if only a pair of words — in

<sup>77</sup> G. Adamovich, "Pushkin i Lermontov," in Adamovich, *Literaturnye zametki. Kniga I*, ed. O. Korostelev (St. Petersburg: Aleteia, 2002), 571—81, here 576 ("razdrazhenie i nedoumenie opekunov literatury"). Further page references to this text are in brackets in the main text.

<sup>78</sup> In Russian: "predstavlenie o cheloveke i mire ne zakoncheno, ne zaversheno, ne privedeno v ravnovesie i poriadok"; "sputnikom, sotrudnikom, a ne ukoriaiushchim idealom". Adamovich could be credited with having anticipated the use of "polyphonic" in describing the narrative features of the Russian novel. In a review of Leonov's Barsuki he mentions Leonov's "'polyphonic' narrative (*polifonicheskoe povestvovanie*) modelled on Dostoevsky or Tolstoy" (G. Adamovich, *Literaturnye besedy*, Kniga 1, "Zveno", 1923—1926, ed. O. A. Korostelev (St. Petersburg: Aleteia, 1998), 296—97 (the review was first published in *Zveno* (7 September 1925); in the same year, Adamovich also called Belyi's Moscow a "polyphonic narrative," *ibid.* 249; first published in *Zveno*, 29 June 1925). However, later Adamovich objected to the terminological use of "polyphonic" by Bakhtin, comparing it with the "barren" Formalist (Eikhbaum's) statements about how a text "is made" ("Romany Dostoevskogo polifonichny, 'Takaia-to povest' sdelana tak-to. 'Prekrasno, a chto dal'she?'" quoted in Adamovich, *Kommentarii*, ed. O. A. Korostelev (St. Petersburg: Aleteia, 2000), 588 (Adamovich's text was written in 1971). This should serve as another example of the rather dissimilar discursive dynamics of émigré criticism and theory.

<sup>79</sup> On Merezhkovsky's influence, see A. B. Mokrousov, "Lermontov, a ne Pushkin. Spory o "natsional'nom poete" i zhurnal "Chisla", in *Pushkin i kul'tura russkogo zarubezh'ia*, ed. M. A. Vasil'eva (Moscow: Russkii put', 2000), 153—66, esp. 158.

<sup>80</sup> Georgii Adamovich, "Kommentarii," *Chisla* 1 (1930): 136—43, here 142.

<sup>81</sup> Georgii Adamovich, "Kommentarii," *Chisla* 2—3 (1930): 167—76, here 167 ("Krakh idei khudozhestvennogo sovershenstva otrazilsia otchetlivee vsego na nashem otnoshenii k Pushkinu").

such a manner as if you had known nothing prior to them”<sup>82</sup>. “Pushkinism” was Adamovich’s shorthand for a fetish-like veneration and imitation of the poet, without heeding the realities of modern life (Khodasevich was also sceptical of “pushkinism” [pushkinizm], but he understood by this merely the fetishisation of Pushkin through scholarship, above all in the Soviet Union)<sup>83</sup>.

It was these perceived assaults on Pushkin’s authority by Adamovich that prompted Alfred Bem, a distinguished émigré literary critic and scholar based in Prague, to defend the cult of the poet. In an article titled “The Pushkin cult and those who shake the tripod,” Bem stigmatised Adamovich as “the theoretician of this new anti-Pushkin movement,” and *Chisla* as the almanac that sheltered it<sup>84</sup>. It is important to note that the title of Bem’s text played on Khodasevich’s 1921 article, “The Shaken Tripod” (Koleblemyi trenozhnik), an early admonition of the need to keep alive Pushkin’s lessons at a time when history rendered his epoch remote and seemingly less relevant. Published while Khodasevich was still in Soviet Russia, the article invoked the last verse of Pushkin’s poem “To the Poet” (“Poetu”: “I v detskoï rezvosti koleblet tvoï trenozhnik”), which declared the artist’s freedom to rise above the crowds and highlighted their immature and destructive attitude toward their poets. Like Khodasevich, Bem called upon the new generations of poets to heed rather than refuse Pushkin’s biddings, and to rediscover his oeuvre for their own time: “without a cult of the past, there are no attainments in the future” (57: “bez kul’ta proshlogo net i dostizhenii budushchego”). Nor was Bem the only ally of Khodasevich in the Pushkin–Lermontov debate of the mid-1930s: the subtexts of Nabokov’s novel *Dar* (“The Gift”, serialised in 1937–38 in *Sovremennye zapiski* but not published in full until 1952), at the time all but transparent to the émigré artistic community, played on this topical debate, satirising Adamovich in the figure of the female literary critic Khristofor Mortus, a composite character whose male pseudonym concealed real-life features of Zinaida Gippius, Merezhkovsky, and Nikolai Otsup, the co-editor of *Chisla*; Adamovich, the circle around *Chisla*, and their anti-Pushkin line were also the target of Nabokov’s satire in a short story, “Usta k ustam”<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup>Georgii Adamovich, “Soiuz molodykh poetov v Parizhe. Sb. III, 1930; Perekrestok. Sb. stikhov, Parizh, 1930,” *Chisla* 2–3 (1930): 239–40, here 240 (“Pozhertvuïte, gospoda, vashim klassitsizmom i strogost’iu, vashei chistotoi, vashim pushkinizmom, napishite khotia by dva slova tak, kak budto vy nichego do nikh ne znali”).

<sup>83</sup>Khodasevich’s article “O pushkinizme,” *Vozrozhdenie*, 29 December 1932.

<sup>84</sup>Alfred Bem, “Kul’t Pushkina i kolebliushchie trenozhnik,” in Bem, *Pis’ma o literature*, 53–8, here 54 (first published in *Rul’* (Berlin), 18 June 1931); further page references to this collection are in brackets in the main text. According to Zinaida Shakhovskaia’s memoirs, Adamovich vowed never to respond to Bem’s article (cf. Z. Shakhovskaia, *Otrazheniia* (Paris: YMCA-Press, 1975), 92); privately, Adamovich would go as far as calling Bem a “bastard;” “without a single thought of his own” (“My s Vami ochen’ raznye liudi. Pis’ma G. V. Adamovicha A. P. Burovu (1933–1938),” ed. O. Korostelev, *Diaspora: Novye materialy* 9 (2007): 325–54, here 338: *merzavets; bez odnoi svoei mysli*. Adamovich’s letter is dated 23 June 1934).

<sup>85</sup>On the resonance of the Pushkin–Lermontov debate and the prototypes of Khristofor Mortus, see A. Dolinin, “Dve zametki o romane ‘Dar,’” *Zvezda* 11 (1996): 168–80 and his article “*The Gift*,” in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. V. Alexandrov (New York and London: Garland, 1995), 135–69, esp. 142–49, where Dolinin reveals the significance of the 1930s discussions on émigré literature as a background to Nabokov’s novel. On the prototypes behind Mortus, see also John Malmstad, “Iz perepiski V. F. Khodasevicha (1925–1938),” *Minuvshche* 3 (1987): 262–91, esp. 281 and 286. On the conflict of Nabokov with the younger literati around *Chisla*, including Adamovich, see L. Livak, “Kriticheskoe khoziaistvo Vladislava Khodasevicha,” *Diaspora: Novye materialy* 4 (2002): 391–456, here 418–21; see also S. Davydov, “*Teksty-matreshki*” *Vladimira Nabokova* (Munich: Sagner, 1982), 37–51.

Bem was concerned that the digression from the norms of clarity and simplicity set by Pushkin was beginning to shape not just Adamovich's preferences but rather the outlook and the style of the wider circle of young literati around *Chisla*, the outlet Adamovich and his associates used for their "erosive work" (*podkop*) which, in the words of Gleb Struve in the Paris newspaper *Rossii i slavianstvo*, amounted to an attack on "Russian culture, Russian statehood, Russia's entire recent history"<sup>86</sup>. In response to *Letters about Lermontov* (Pis'ma o Lermontove, 1935), a novel by Iurii Fel'zen (a pseudonym of Nikolai Freidenshtein, the first part of which signalled his love for Lermontov)<sup>87</sup>, Bem wrote a sarcastic and apprehensive review titled "Metropolitan Provincialism" (*Stolichnyi provintsializm*), accusing Fel'zen not only of following Adamovich's "anti-Pushkin" line, but also of paraphrasing portions of the latter's "Commentaries" in his novel<sup>88</sup>.

As a matter of fact, "Metropolitanism" (*stolichnost'*) was to Fel'zen a feature based not just on space, but equally on history and the experience of time. Provincialism lived in the folds of "dim, ordinary, difficult-to-remember" (59: "tusklye, obyknovennnye, nezapominaemye") and eventless years; Fel'zen's protagonist, on the contrary, prided himself on being metropolitan in the sense of having witnessed historic events that raised him above and beyond provincial mentality. Added to this sensation of having been thrust onto the stage of history is the protagonist's affinity for French literature. The names of at least half a dozen of French writers are strewn all over the novel, but it is Proust's that stands out unmistakably. Proust aids Fel'zen's protagonist in shedding the "constraining 'skin of homogeneity'" (30: "stesnitel'nuiu 'kozhu odnorodnosti'"), i. e. the cultural uniformity grounded in a suffocating and intrusive notion of Russianness. In the eyes of Fel'zen's protagonist, Proust's writing rearranges the entire European literary canon: "If there ever was a miracle known to us, this is, of course, Proust who has already somehow outshone Tolstoy and Dostoevsky" (29)<sup>89</sup>. On balance, Tolstoy fares better than Dostoevsky in this account and, together with Lermontov and Proust, would be cited as an example of "goodness" (*dobrota*) and of the all-important ability to write "about man in general" (52). Yet it is Lermontov who appears most often, almost always in Proust's company, as an emanation of the new ideals of the younger metropolitan intellectual. Fel'zen constructs an image of Lermontov consonant with that of Volodia, his introspective and meditative protagonist who shies away from the practical aspects of life and prefers instead to ponder the depths of human interiority: "Lermontov was simply a human being and, immersed in himself, he relentlessly thought about himself and

<sup>86</sup> "russkoi kul'tury, russkoi gosudarstvennosti; protiv vsei noveishei istorii Rossii" (quoted in K., "Po retsenziiam," *Chisla* 4 (1930—31): 210—11, here 211).

<sup>87</sup> Cf. Leonid Livak, "Iurii Fel'zen," in *Twentieth-Century Russian Émigré Writers (Dictionary of Literary Biography, Vol. 317)*, ed. Maria Rubins (Detroit: Thomson and Gale, 2005), 102—109, here 103.<sup>88</sup> Bem, "Stolichnyi provintsializm," in *Pis'ma o literature*, 242—46, here 242 [(("V romane Iu. Fel'zena vy priamo naidete otryvki iz "Komentarii" G. Adamovicha, no menee ostro podnesennye i bolee vialye po stiliiu"); the review was first published in *Mech* (Warsaw, 19 January 1936)]. This claim was not unfounded: Fel'zen does indeed paraphrase (without explicit reference, but with the help of the pointer "it has become a common place") Adamovich's view of Lermontov as "the start of the new" (contrasted to Pushkin's role as finaliser of the old); see Iu. Fel'zen, *Pis'ma o Lermontove* (Berlin: Izdatel'skaia kollegiia parizhskogo ob'edineniia pisatelei [n. d.; actually published in 1935]), 84 (further page references to the novel are in brackets in the main text).

<sup>89</sup> In Russian: "esli bylo kakoe-nibud' chudo, nam izvestnoe, eto konechno Prust, chem-to uzhe zatmivshii Tolstogo i Dostoevskogo".

his life” (58)<sup>90</sup>. Compared with Lermontov’s predilection for contemplation, Pushkin’s prose struck Fel’zen’s protagonist as “flat, dim-grey, and lightweight,” lacking in “sincere personal tone” (10/11: “gladkaia, tusklo-seraia i legkovesnaia”; “iskrennii lichnyi ton”)<sup>91</sup>. Lermontov and Proust were thus being enthroned as the new icons of a generation that considered literature to be, in Boris Poplavsky’s words, “a private letter sent to an unknown address”<sup>92</sup>, not an instrument of civic and moral edification. Refusing to be measured by external success, and even rhyming success with swindle (and hence calling Pushkin “somewhat deceitful” (309: “zhulikovat”; cf. Poplavsky’s later juxtaposition — indicatively, in a section of literary criticism discussing Joyce — between Pushkin, “the greatest worm,” and Lermontov, “huge and...endlessly gothic”)<sup>93</sup>, Poplavsky, just like Fel’zen after him, endorsed Adamovich’s reshuffling of the canon: “How can one at all speak of the age of Pushkin. There is only the time of Lermontov...” (310)<sup>94</sup>. Significant here is the contrast between “age” (*epokha*), with its implication of grandeur and the intimation of limited duration, and “time” (*vremia*), devoid of greatness but suggesting open-endedness and contemporaneity: the time of Lermontov has arrived and he has become a friend and ally of the younger Paris émigré literati.

When Fel’zen claimed the privilege of being the exponent of a metropolitan worldview, he was asserting at the same time a new allocation of cultural capital, and, as we have seen, a new version of the canon. This was judged to be a twofold affront by Bem who, as noted earlier, accused Fel’zen (and by implication Adamovich) of false metropolitanism (*stolichnost’*); Fel’zen’s protagonist, he insisted, resembled a provincial non-entity who had found himself by accident in the capital but had remained impassive and severed from the great historical events of his time. He devoured the culture of the capital (Paris) with provincial eagerness and regurgitated it in an equally provincial, unassimilated, and tiresomely pretentious (*pretentsioznoi*) manner<sup>95</sup>. The simplicity that marked Lermontov’s style was beyond Fel’zen’s reach; therefore, his *Letters about Lermontov* were, ironically, a document merely of undigested, provincial modernism, and as such could not assert a revision of the canon and of Pushkin’s place in it. The battles over the canon were thus accompanied by a heated discussion about what constituted metropolitanism and provincialism in émigré literature and how the domain of émigré culture was to be reconstituted and divided, a polemic which lasted throughout the 1930s, reflecting the new artistic sensitivities cultivated in Paris and the distance that was building up between it and other centres of émigré literature<sup>96</sup>.

<sup>90</sup> “Lermontov byl prosto chelovek i, pogruzhennyi v sebia, on nastoichivo razsuzhdal o sebe i o svoei zhizni”.

<sup>91</sup> Cf. Mochulsky’s later claim: “Of course, Lermontov did learn from Pushkin; but how wonderfully did he transform Pushkin’s manner, softening its stern dryness and lending it new, inexplicable charm” (K. V. Mochul’skii, *Velikie russkie pisateli XIX v.* (St. Petersburg: Aleteia, 2000), 77; first published in Paris in 1939: “Konechno, Lermontov uchilsia u Pushkina; no kak chudesno preobrazil on pushkinskuiu maneru, smiagchiv ee strogiuiu sukhost’ I pridav ei novoe, neobiasnimoe ocharovan’e”).

<sup>92</sup> B. Poplavskii, “O misticheskoi atmosfere molodoi literatury v emigratsii,” *Chisla* 2–3 (1930): 308–311, here 309 (“chastnoe pis’mo, otpravlennoe po neizvestnomu adresu”). Further page references are in brackets in the main text.<sup>93</sup> Boris Poplavskii, “Po povodu...,” *Chisla* 4 (1930–31): 161–75, here 171 (“samyi bol’shoi cherv”); “Lermontov ogromen...on bezkonechno gotichen”).

<sup>94</sup> “Kak voobshche mozžno govorit’ o Pushkinskoi epokhe. Sushchestvuet tol’ko Lermontovskoe vremia...”

<sup>95</sup> Bem, “Stolichnyi provintsializm,” 246.

<sup>96</sup> The polemic was triggered by Adamovich’s “Provintsia i stolitsa” (‘Province and Capital,’ in *Posled-*

The last word in this protracted debate seems to have come from Adamovich, who in 1939, the year of Lermontov's 125th anniversary, published his strongest statement yet<sup>97</sup>. Adamovich here returns to his idea of Pushkin and Lermontov as "two poles, two poetic ideals" (841); he makes repeated use of his tried and tested criterion of evaluation: in terms of poetic quality, Pushkin's verse is no doubt better, but in "its aspirations — if not its accomplishments — Lermontov's poetry reached farther than Pushkin's" (843). To the 1930s Paris literati, "Pushkin remained a god, [while] Lermontov became a friend, in the intimacy of whose presence everybody would become purer and freer" (843)<sup>98</sup>. Surveying retrospectively the scene of Russian émigré literature in Paris, Georgii Fedotov reiterated this underlying opposition: "Pushkin is too lucid and earthly, too much asserting life and too accomplished in his form. The Parisians, rather, perceive the world as hell and want to demolish any established forms that are turning into fetters. Lermontov is closer to them..."<sup>99</sup> Lermontov was thus considered a better embodiment of the new understanding of literature and the public role of the writer: no longer a "national poet," but a diasporic voice in a culture subsisting increasingly on adaptation, hybridity, and live interaction with Western literature, art, and philosophy.

The canon wars, particularly those at *Chisla*, were keenly observed in the Soviet Union, where Vladimir Ermilov dedicated to them a few cynical passages in an article welcoming the Party Decree to liquidate RAPP and establish a single Writers' Union. An embarrassing document of vulgar sociology, Ermilov's article is written in a style that could hardly serve as a recommendation for its author's literary prowess. Using a disturbingly coarse vocabulary, Ermilov tells his readers that the white-guardist war over the canon was evidence of the "cannibalism" (*kannibal'skoi sushchnosti*) of the bourgeoisie which was now prepared to give up and destroy what was truly valuable in its own bourgeois and aristocratic past. Writing after the appearance of the first five issues of *Chisla*, Ermilov concludes that who exactly would win this skirmish is immaterial, as the white-guard would most certainly "abandon tomorrow Lermontov," just as it is now turning against Pushkin. The Soviet working class, by contrast, should not be moved by these wars; it should instead take what is best from each of the two poets and make it work for the proletarian cause<sup>100</sup>. The émigré canon wars were thus kept at bay, a sign of their potential significance — and that of émigré literary criticism as a whole — at a moment when the battles in Soviet aesthetics and literary history over the legacy of the nineteenth century were meant to reach a resolution in the doctrines adopted a couple of years later by the First Writers' Congress.

---

*nie novosti*, 31 December 1931), a rather condescending review of the Harbin collective volume Bagul'nik. Bem's above-mentioned article "Stolichnyi provintsializm," as well as his later "Stolitsa' i 'provintsia'" are echoes of this discussion, which, as Oleg Korestev notes, had reached its peak in 1934, in the pages of the Warsaw-based *Mech*; cf. Korestev's notes in Adamovich, *Literaturnye zametki*. Kniga 1 (St. Petersburg: Aleteia, 2002), 745.

<sup>97</sup> G. V. Adamovich, "Lermontov" (*Poslednie novosti*, 19 December 1939), quoted here from the republication in M. Iu. Lermontov: *pro et contra*, 840–45, with page references in brackets in the main text.<sup>98</sup> "I esli ne sversheniia, to stremieniia lermontovskoi poezii tianutsia dal'she pushkinskoi"; "Pushkin ostalsia bogom, Lermontov sdelalsia drugom, naedine s kotorym kazhdyi stanovilsia chishche i svobodnee".

<sup>99</sup> "Pushkin slishkom iasnyi i zemnoi, slishkom utverzhaet zhizn' i slishkom zakonchen v svoei forme. Parizhane oshchushchaliut zemliu skoree kak ad i khotiat razbivat' vsiakiie naidennye formy, stanoviaschchie okovami. Lermontov im blizhe;" cf. G. P. Fedotov, "O parizhskoi poezii," in Kovcheg: *Sbornik russkoi zarubezhnoi literatury* (New York: [Association of Russian Writers in New York], 1942), 197.

<sup>100</sup> V. Ermilov, "Za rabotu po-novomu," *Krasnaia nov'5* (1932): 161–74, here 162.



# «Небывалая литература», или О вреде творчества: Гаспаров о Бахтине

П. Н. ТОЛСТОГУЗОВ

Эта статья возникла как соединение двух текстов: моей реплики на доклад М. Л. Гаспарова «История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина» (2004)<sup>1</sup>, прозвучавшей на заседании семинара «Третье литературоведение» в 2008 году, и разбора доклада, а также некоторых реакций на него в учебном пособии «Литературоведческая дискуссия: метод и стиль»<sup>2</sup>. Есть и прибавления. Кроме того, в этой статье я предпринимаю сознательную, но, возможно, напрасную попытку «диалогически» подняться над собственной позицией. Напрасную, потому что, как мне кажется, самый пристрастный монолог диалогичнее по своей природе, чем любая продуманная речевая вертлявость. И тем не менее.

Первая моя реакция на доклад Гаспарова была эмоциональной: я уловил общий гаспаровский пафос и ответил на него также пафосом и лишь потом вчитался в детали и сильно удивился (чему — об этом ниже). Мой первоначальный ответный пафос заключался в том, что противопоставление творчества и исследования, коренное для Гаспарова, имеет схоластический и даже подчас какой-то изуверский характер<sup>3</sup>. Творчество создаёт небывалые объекты (в том числе «небывалую литературу»), а исследование избегает деформации объектов (это было сформулировано ещё в первой статье Гаспарова о Бахтине, вышедшей в 1979 г. в Тарту). Иными словами, принимаясь за «бывалые» объекты, творчество их безусловно деформирует. При этом любое прочтение, которое будет заинтересовано в том, чтобы понять *тексты*, а не отдельные *слова*, окажется под подозрением в творчестве. Бахтин у Гаспарова оказывается таким увлечённым деформатором, творчество которого было инспирировано, во-первых, давно утратившим актуальность ренессансным настроением 1920-х годов и, во-вторых, безбрежным солипсизмом самого творца («До чего нужно было довести человека, чтобы он, как солипсист, создал из себя иной мир в замену сущего, иную литературу в замену

---

<sup>1</sup> Впервые: *Гаспаров М. Л. История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина* // Русская литература XX — XXI веков: Проблемы теории и методологии изучения: Материалы международной научной конференции. М., 2004.

<sup>2</sup> См.: *Третье литературоведение. Материалы филолого-методологического семинара*. Уфа: Вагант, 2009; *Литературоведческая дискуссия: метод и стиль*. По материалам аспирантского семинара. / Учебное пособие. Биробиджан: изд-во ДВГСГА, 2009. Так получилось, что первоначально мне оказались известны реакции заочных участников семинара Н. Л. Васильева и Ю. Б. Орлицкого. Во время подготовки собственных откликов и этой статьи я познакомился ещё с несколькими позициями и, в частности, с точкой зрения С. Г. Бочарова (оказавшейся очень близкой для меня), Кэрил Эмерсон (слишком оговорочной при ясном понимании проблемы Гаспарова; ведь именно о победе над смертью должна идти речь в конечном счёте) и И. А. Есаулова.

<sup>3</sup> Речь идёт именно о докладе, потому что в тартуской статье 1979 года этого изуверства ещё нет. Интересный момент: обычно временная дистанция делает позицию полемиста более взвешенной, но здесь так не случилось. Четверть века, прошедшая с конца 1970-х годов, когда обсуждение бахтинского наследия было злободневным, не только не притушила эмоции Гаспарова, но даже взвинтила их. Не случайно один из апологетов гаспаровского понимания «научности» (В. Сонькин) в статье-эпиграфии назвал его критику «люттой», оттолкнувшись при этом, впрочем, от любимого выражения самого покойного учёного.

общеизвестной!»).

Та критика Гаспарова, которая содержит не только хлёсткие оценки бахтинского наследия, но и в какой-то мере обращена к текстам Бахтина, сосредоточена в основном на концепции менипповой сатиры, или мениппеи. Я не хотел бы сейчас наскоро разбираться в том, прав или неправ был Бахтин, генерализуя мениппову сатиру как некий сверхжанр, а желал бы просто обсудить справедливость *конкретных* возражений и замечаний Гаспарова относительно *текста* Бахтина и в этом, и в других случаях, нисколько не ставя при этом под сомнение замечательную осведомлённость полемиста в предмете. А то ведь можно сколько угодно говорить о мировоззренческих недоразумениях между сторонниками Бахтина и сторонниками Гаспарова и об истоках этих недоразумений, как это делает Кэрил Эмерсон<sup>4</sup>, но при этом всячески избегать разговора об изначальном фактическом содержании этой односторонней полемики.

Итак, Гаспаров говорит: «В “Проблемах поэтики Достоевского” перечисляются 14 признаков мениппеи; и ни один из них не встречается во всех без исключения образцах мениппеи, упоминаемых Бахтиным». *Комментарий*. А разве Бахтин где-нибудь говорит о том, что все 14 признаков непременно должны быть на месте в каждом разбираемом примере? Нет, он часто говорит об «элементах мениппеи», как в случае с Горацием. См.: «Элементы “Менипповой сатиры” мы находим в некоторых разновидностях “греческого романа”, в античном утопическом романе, в римской сатире (у Луцилия и Горация)». Пример с Горацием среди прочего также вызывает критику Гаспарова, но — обсудим всё по порядку. Гаспаров говорит: «Мениппея — это “смех”, но у Боэция нет ничего смешного; мениппея — это “злободневность”, но у Апулея нет ничего злободневного; “трусобного натурализма” нет в “Апоколокинтосисе”, “фантастической точки зрения” нет в сатирах Горация и т. д.». *Комментарий*. У Бахтина *нет речи* о том, чтобы в каждом из упомянутых текстов присутствовали именно эти свойства, но всё же присмотримся и к самому Бахтину, и к античным текстам: вдруг и там не всё так однозначно, как это предстаёт у Гаспарова.

Смотрим первый признак у Бахтина: «По сравнению с “сократическим диалогом” в мениппее в общем увеличивается удельный вес смехового элемента, хотя он значительно колеблется по разным разновидностям этого гибкого жанра: смеховой элемент очень велик, например, у Варрона и исчезает, точнее, редуцируется у Боэция» (здесь же в сноске автор объясняет, что он понимает под выражением «редуцированный смех»: он «не звучит»)<sup>5</sup>. Итак, Гаспаров повторяет принципиальную оговорку Бахтина о редукции смеха у Боэция, но не упоминает о ней, а говорит об отсутствии явленного смеха у Боэция так, как если бы Бахтин утверждал обратное. Что это, если не умышленная утрировка (самое дипломатичное из возможных здесь выражений)?

Теперь об утверждении «у Апулея нет ничего злободневного». У Бахтина в этом пункте (14-м по счёту) о «злободневной публицистичности» в сатирах Лукиана, в романах Петрония и Апулея среди прочего сказано: «полны аллюзий на большие и маленькие события эпохи, нащупывают новые тенденции в развитии бытовой жизни, показывают нарождающиеся социальные типы во всех слоях общества и т. п.», им присуща «фельетонность»<sup>6</sup>. Сам М. Л. Гаспаров, давая развёрнутую характеристику Апулею в «Истории всемирной литературы», пишет

<sup>4</sup> Эмерсон К. Двадцать пять лет спустя: Гаспаров о Бахтине // Вопросы литературы. 2006. № 2.

<sup>5</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Сов. Россия, 1979. С. 131.

о «бытовой натуралистичности образов», «профессионализмах» в языке романа, о характеристиках социальных типов, данных у Апулея «насмешливо, кратко и броско»<sup>7</sup>. Нетрудно увидеть, что с позиции и жанра, и языка здесь говорится о том же самом.

Далее: «“трущобного натурализма” нет в “Апоколокинтосисе”» («Отыскание» Сенеки). Если прилюдное (как в харчевне) испускание желудочных газов, разлетание во все стороны экскрементов, заушения, кнут и палки<sup>8</sup> не являются приметами античного и любого другого трущобного натурализма, то что ими является? Ещё далее о Горации: «“фантастической точки зрения” нет в сатирах Горация». Возможно, и сам Бахтин отчасти согласился бы с этим, ведь он и не настаивал на таком утверждении. Он, скорее всего, имел в виду характерную «площадную» обстановку в некоторых сатирах: «Флейтистки, нищие, мимы, шуты, лекаря площадные» (Сатиры: I, 2). Но и полностью исключать элемент «фантастической точки зрения» у Горация также не приходится. Например, он очевиден в восьмой сатире (книга первая), где болван Приапа предстаёт как наблюдатель ночных непотребств на Эсквилинских холмах: колдовства и вызывания подземных духов (одно из проявлений необычной точки зрения — возможность видеть то, что, как правило, скрыто от глаз посторонних).

После таких утверждений, которые не основываются ни на Бахтине, ни на историках<sup>9</sup>, полемист делает странное заявление: «в сознании носителей европейской культуры такой всеобъемлющей традиции (мениппейной, содержащей *spoudogeloion*, т. е. серьёзно-смешное — П. Т.) никогда не существовало». Во-первых, здесь непонятна сама генерализация: о каких «носителях европейской культуры» идёт речь? У Бахтина нет ни одного места, где бы он настаивал на присутствии в «сознании» неких условных «носителей европейской культуры» мениппейной традиции. Предположим всё же, что эти «носители» есть: ясно же, что только после Бахтина и его работ такая «всеобъемлющая» традиция, коренящаяся как в почве, так и в подпочве культуры, могла быть актуализирована в их сознании, не раньше и не позже. С другой стороны, не хочет ли Гаспаров сказать, что *spoudogeloion* как хорошо известный принцип, регулирующий литературное и внелитературное поведение в античности, средние века и новое время, тоже придумал Бахтин? Вряд ли, потому что Гаспаров знает того же Диогена Лаэртского (например, его рассказы о киниках Бионе Борисфените и Мониме, в которых этот принцип эксплицирован) и хорошо знает о его влиянии на поколения «носителей европейской культуры». Забывчивость? ещё раз вряд ли. См.: «Эрудития Гаспарова, запас сведений, которые он держал в памяти, были столь колоссальны, что даже его работы не способны дать об этом полное представление» (Л. Г. Фризман). За что же он тогда предьявляет счёт? Представляется, что Гаспаров и не собирается входить в логику Бахтина и доказательно осуществлять ревизию его аргументов, а просто окарикатуривает его в каких-то своих целях (всё, мол, чего ни коснись, у этого чудака оказывается «мениппеей»).

<sup>6</sup> Указ. соч. С. 136.

<sup>7</sup> *История всемирной литературы*. В 9 тт. Т. 1. М.: Наука, 1983. С. 498.

<sup>8</sup> См.: «Издal он громкий звук тою частью, которой легче всего говорил он, и последнее его слово было при жизни: ‘Ай-яй! Кажись, несчастье со мною случилось!’ Ну, так или не так — доподлинно не знаю; только всех и все он обгадил достаточно»; «Тут откуда ни возьмись — Калигула: требует Клавдия себе в рабы; свидетелей приводит, как он его, Клавдия то есть, кнутом и палкой бил и плюхами кормил». И т. п.

<sup>9</sup> Поэтому я против метафоры, придуманной К. Эмерсон: допрос с пристрастием («учиненный Гаспаровым Бахтину допрос с пристрастием»). Допрос, как и вопрос, обращён к наличному, а этого у Гаспарова как раз нет. Пристрастие — это да, этого здесь сколько угодно.

Ещё один гаспаровский пассаж касается Аристофана. «Он (Бахтин — П. Т.) *равнодушен к аттической комедии* (здесь и далее курсив мой — П. Т.) — а уж не ее ли агоньи полны бахтинского диалогизма! — *равнодушен к такому карнавальному писателю, как Аристофан (и даже нарочно отмежевывает его от Рабле в «Формах времени и хромотона в романе»)* — потому что Аристофан слишком политизирован, слишком целенаправленно-сатиричен, слишком нехаотичен, а в конечном счете просто потому, что он существует — как текст, а не как домьсел». А теперь вернёмся к Бахтину. Аристофан несколько раз упоминается в «Формах времени...», причём очень последовательно и в принципиальном смысле, и эти упоминания далеки от «равнодушия»: в частности, речь у Бахтина идёт о том, что «у Аристофана мы явственно видим еще культовую основу комического образа и видим, как на нее наслаиваются бытовые краски, еще настолько прозрачные, что основа просвечивает через них и преображает их. Такой образ легко сочетается с острой политической и философской (мировоззренческой) актуальностью, не становясь при этом мимолетно-злободневным. Такой преображенный быт не может сковать фантастики и не может снизить глубокой проблематики и идейности образов». При чём здесь равнодушие? Ещё цитата: «В произведении Рабле прямое влияние Аристофана сочетается с глубоким внутренним средством (по линии доклассового фольклора)». При чём здесь «отмежевывание»? Об античных (и, в частности, аристофановских) агонах Бахтин специально пишет в «Творчестве Франсуа Рабле...» как о форме карнавального диалогизма. Правда, в сн. 59 в «Творчестве Франсуа Рабле...» речь идёт о том, что прямое влияние Аристофана в «Гаргантюа и Пантагрюэле» ощущается очень слабо, более ничего. Это и стало поводом для такой оценки, как «нарочно отмежевывает»? Контраст повода и оценки слишком очевиден. Где хваленая точность и зыскуемая полемистом филологическая ответственность? Их здесь нет.

«Это и уводит его внимание из реальной словесности в доначальную, воображаемую, где еще ничто не решено — в конечном счете, в романтический фантазм идеального пранародного творчества. Которое, впрочем, несмотря на эту доначальность, будто бы непосредственно влияет на Рабле больше, чем Аристофан». Выходит, Гаспаров понимает «доначальное» как когда-то бывшее и переставшее существовать? Воистину интересный взгляд на архетипическое. Т. е. «доначальное» роди «начальное», то роди Аристофана, Аристофан роди Рабле? Мысль о том, что «доначальное» может быть всегда с человеком и быть при этом иногда гораздо актуальнее, чем литературные влияния, не вмещается? Очень похоже на, простите, студенческую логику. Интересно, что сказал бы автор доклада о книге О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» — что это тоже «романтический фантазм»? А ведь там о всяком долитературном и его влиянии на литературу сказано хоть и с другой стороны, но даже более резко, чем у Бахтина! И ведь те же «ренессансные» 20-е годы! Но Фрейденберг не следует трогать, ведь она «фольклорист», хоть и прежний, а Бахтин «философ», а «философы» играют с «пустотой», и, значит, с ними можно обойтись как с безответственными мечтателями, если не мистификаторами (учтём намеренное упоминание Гаспаровым «Краледворской рукописи»).

Ещё случай подмены — рассуждение о Гомере, эпосе и романе. «Сквозь мертвый текст он хочет видеть живого человека с его интенциями и интонациями — так герои Щедрина писали в гимназии сочинение “Гомер как поэт, человек и гражданин”». С первой частью характеристики в норме согласятся все, а вторая

нужна, чтобы «все» брезгливо отшатнулись от собственной позиции. В первой части есть Бахтин, во второй его нет, но между «есть» и «нет» стоит тире и слово «так», т. е. ставится знак равенства между герменевтическим усилием исследователя и заведомо пустыми и смехотворными делами и привычками «героев Щедрина». Основание? Из-за отсутствия разъяснений со стороны Гаспарова приходится понимать это уравнение единственным не самым обидным для него способом: к слову пришлось...

Далее: «Вообразить такого Гомера Бахтин всё-таки не мог и поэтому отрицал эпос вообще. Он отвергал поэзию во имя прозы и эпос во имя романа — почему?» Невозможно в наследии Бахтина найти ни общее, ни частное «отрицание» эпоса. Да и что это вообще — такое вот «отрицание», как оно может выглядеть? Любой читавший Бахтина, а не просто как-то ориентирующийся в расхожих «бахтинизмах» или «трюизмах Бахтина» (Эмерсон) скажет, что это противоречит фактам. Бахтин не замечает «существующей» литературы! а как же он заметил Достоевского? Читал ли Гаспаров Бахтина? Конечно, читал. Возможно, очень внимательно. Читал и сделал выводы из личного отношения к тексту, а не из самого текста — это тоже так.

Подчас логика докладчика просто вызывает к пародии: «Почему Бахтин не замечает “Было и дум” Герцена? Вероятно, потому же, что это книга уже существующая». Представим себе пародийную версию этого рассуждения: «Почему Бахтин всё же заметил “Жизнеописания” Плутарха и, например, «Обломова», а также многие другие существующие книги, входящие в разряд “общеизвестной и общепризнанной литературы”? Вероятно, потому, что он хотел взглянуть на них как на “альтернативную литературу”». И т. п.

Автор доклада увлечённо делает выводы о Бахтине, исходя из собственных вполне умозрительных конструкций «Бахтин — сочинитель», «хаос — упорядоченность», «дона начальная воображаемая словесность — реальная словесность», «нелюбовь к существующей литературе» и т. д. Невозможно отделаться от чувства: Гаспаров говорит и пишет о Бахтине так, как, по его собственному предположению, работал Бахтин: всматриваясь в дорогую ему пустоту и приписывая Бахтину то, что он сам привёл в соответствие со своим «властным пониманием».

Теперь обратимся к выводам, с которых Гаспаров начинает и которыми он заканчивает. Академик не в первый раз обращался к теме «Бахтин и филология», из чего следует, что его позиция — отстоявшаяся во времени. Достоинством такой позиции следует считать её полную внятность: Бахтин не является филологом, т. е. исследователем, он является философом, т. е. творцом. При этом сказано, что исследование упрощает картину мира, а творчество её усложняет. Эти тезисы никак не аргументируются, и поэтому их следует принять как аксиоматические, заведомо истинные, как нечто общеизвестное, с чем никому не придёт в голову спорить. Автор тезисов идёт ещё дальше, он пишет: «Философ в роли филолога остается творческой натурой, но проявляет он ее очень необычным образом. Он сочиняет новую литературу, как философ — новую систему». Т. е. филолог имеет дело с фактами, тогда как философ — с чистыми и необязательными (всмотримся в глагол «сочиняет» и припомним его неизбежные и явно учтённые Гаспаровым коннотации) мыслительными конструкциями.

Так ли это? С. Г. Бочаров в статье «Бахтин-филолог: книга о Достоевском», говоря о намеренной резкости автора доклада, вежливо спрашивает: не чересчур ли?<sup>10</sup> Оставим пока в стороне мотивы М. Л. Гаспарова и рассмотрим в его риторике. Начальный тезис о философии и филологии подан, как уже было сказа-

но, как не нуждающийся в доказательствах. Разумеется, это не так. Дело в том, что с помощью убедительных исторических примеров можно изобрести не менее «самоочевидный» противоположный тезис: о том, что, напротив, философия на протяжении тысячелетий сохраняет принцип системности и теоретичности, тогда как филология склоняется то к риторическим практикам, то к служебной герменевтике, то к чему-то ещё, с трудом подпадающему под понятие научности или вовсе под него не подпадающему. Можно было бы объяснить всё проще: есть по преимуществу концептуалисты и есть по преимуществу эмпирики, и Бахтин был первым, а Гаспаров вторым; но Бахтин не начинал по этому простому и понятному поводу баталий, растягивающихся на четверть века (его полемика с формалистами и их последователями имела именно концептуальный характер), а Гаспаров начал.

В первом своём отклике на доклад Гаспарова я написал: «Впрочем, я понимаю настроение “шестидесятников” в отношении бахтинского культа. Они выстрадали свой *честный* позитивизм, противопоставленный догматизму советской эпохи и, в режиме переноса, всяческому догматизму. Но эта честность, понятная как исторический мотив, обусловила специфическую узость их взгляда на вещи. Причем это касается отнюдь не только Бахтина и околобахтинской “черни” (такая “чернь” проявляет себя рядом с ярким явлением почти автоматически, как активность дождевых червей после дождя). Речь должна идти о неприятии теоретического подхода как созерцания, включающего ценностную установку или, выражаясь по-бахтински, установку на “не-алиби в бытии”. Нас в конце 70 — начале 80-х бахтинская свобода мышления окрылила, и я не отдам эту свободу и эту окрылённость ни за какой филологический пуританизм».

Сейчас мне эта реплика кажется недостаточной, слишком пафосной, по-гаспаровски личной и чересчур «историчной». В самом деле: Гаспаров объяснял Бахтина «ренессансом» 20-х, а я пытаюсь объяснить самого Гаспарова специфической «честностью» 60-х — и в этом объективизме как-то ускользают личности. А ведь в выпадах Гаспарова, на что часто обращают внимание, есть много демонстративно личного. Почему научная точность и взвешенность суждений, бывшие визитной карточкой Гаспарова как учёного, изменили ему в этом случае так бесповоротно? Среди гаспаровских миниатюр под названием «Записи и выписки» есть такая: «Нет казни больше, чем судить» (со ссылкой на «притчу Ремизова»). Внимание к этим словам свидетельствует о том, что Гаспаров понимал, что увлечение судом не проходит бесследно и что если это увлечение сознательное, оно является актом демонстративного самозаклания.

Внимание к этим же (и им подобным) словам свидетельствует также о любви и вкусе к парадоксам, которые, если освободить их от литературной упаковки, суть базаровское «противоположное общее место». Сейчас мне не столь уж давний доклад полемиста представляется таким развёрнутым обратным общим местом, которое создано с той же целью, с какой создаются все такие места: использовать смысловую энергию источника для противоположного действия. Мотивы при этом могли быть или казаться самыми чистыми, а исторические предпосылки более чем весомыми, но содержание действия от этого не меняется. Итак, «индустрия Бахтина» (Эмерсон или кто-то ещё) очень легко оказывается индустрией антибахтинизма, но при этом не перестаёт быть индустрией.

---

<sup>10</sup> Вопросы литературы. 2006. № 2.

# Psychoanalysis, Countertransference, and the Dialogical Principle

C. THOMSON

In aesthetic seeing you love a human being not because he is good, but, rather, a human being is good because you love him. This is what constitutes the specific character of aesthetic seeing.

Mikhail Bakhtin, *Toward a Philosophy of the Act*. (62)

## Introduction

My article seeks to enter and contribute to a discussion that was initiated in 1996 by Tzvetan Todorov and Stephen A. Mitchell in a special symposium issue of *New Literary History*<sup>1</sup>. In this issue, Todorov published the lead article, “Living Alone Together” which was followed by seven “Replies” or commentaries, including one by Mitchell. Todorov who summarizes his aims in “Living Alone Together” as follows:

In “Living Alone Together,” I defend two theses. One concerns the need to think through all of our anthropological categories, both explicit and implicit, in light of the constitutive sociality of man: the interhuman is the basis of the human. The other thesis deals with the forms of social interaction. I contest the dominant role habitually attributed to the relations of resemblance, which also means of rivalry and combat, and I recall that a role comparable in importance, indeed more important, is played by the relations of contiguity and complementarity, an exemplary incarnation of which is the gaze we turn toward one another and hence, at the origin, the gaze exchanged by the infant and his mother (or whoever is serving in that capacity). The *gaze*, not only the *fray*. (Todorov’s emphases, 95)

Mitchell’s aim, in responding to Todorov, is to: “... illustrate the ways in which current psychoanalytic thought may add a novel dimension to the kinds of issues Todorov is struggling with” (35). Mitchell goes on to review the tensions between social and individual factors in Freud’s psychoanalytic theories of drive and motivation. He also briefly describes — in the generation after Freud — a fundamental shift in psychoanalysis, with the appearance of the notion of the “internal object” in the theories of Melanie Klein and other “postclassical frameworks” (35). The shift, according to Mitchell, implies a move from a one-person to a two-person psychology (36). He adds that “the implications of this object relations revolution are still being worked out” by psychoanalysts today (37). Mitchell then presents and discusses a clinical vignette from his psychoanalytic work with a patient named “Robert”. Mitchell concludes (this statement could very well sum up the underlying

---

<sup>1</sup> Todorov, an expatriate Bulgarian who has lived in Paris since the early 1960s, has had a long and prestigious career as a researcher at the Centre National de la Recherche Scientifique. He began his career by introducing the Russian Formalists to Western audiences and then went on to make major contributions to the study of literary *genre* and, more recently, to political and social topics. Mitchell, up until his untimely death in 2003, was and still is considered one of the most important proponents of relational psychoanalysis.

ing relational principle of all of his work): “My intent is to demonstrate the way in which contemporary psychoanalytic theorizing regards (psychic) living together not as an option but as constitutive of human mind and the way in which the analytic process makes it possible for the analysand to regard (internal and external) relationships with others as a rich reservoir of resources” (40).

What I want to explore, using some of my own clinical material as illustration, is the following hypothesis. Todorov’s dialogical thinking and Mitchell’s relational thinking have, as Mitchell implies, important affinities. I want to look more closely at these affinities and, as a first step in this project, I will examine briefly a body of work — that of Mikhail Bakhtin (1895—1975) and the Bakhtin Circle — that lies at the heart of Todorov’s philosophy<sup>2</sup>. Bakhtin, a Russian philosopher and literary critic who wrote on Dostoevsky, Rabelais and many other topics, is known primarily for having discovered and developed a theory of dialogism or — to use Todorov’s way of putting it — the dialogical principle. In works like *Toward a Philosophy of the Act*, written in the early 1920s, we can see Bakhtin’s crucial epistemological shift away from the idea that the individual is the primary category for any kind of significant philosophical or other kind of thinking. The shift in Bakhtin’s thinking parallels the shift, which was taking place in psychoanalysis at approximately the same time, away from the “individual as isolate” (Mitchell 35) and toward a two-person psychology. My hypothesis, in other words, is that Bakhtin’s early work, Todorov’s recent studies, and the work of contemporary relational psychoanalysts like Mitchell share common features, all of which can help us better understand “the relational matrix that makes our individual consciousness possible” (Mitchell 36). I am interested in showing how dialogical thinking can illuminate the work that we do in the consulting room. The clinical work that I describe in this article was carried out as I was reading and rereading the work of Bakhtin, Todorov, and Mitchell over the past four years. There are, therefore, at least three kinds of voices — the theorists’, my analysand’s and mine — in the story that I tell here, neither one, in my view, having priority over the other. I would like to think that they will be heard as a conversation, or as Todorov might say, as “a meeting of voices”<sup>3</sup>.

### First Vignette: A Dream

“Donald”, a social worker and therapist in his thirties, seeks psychoanalytic treatment because he wants to understand better his sexuality, his relationships with family members, the sense of loss he feels following the end of his marriage, and

---

<sup>2</sup>See Todorov’s landmark study, *Mikhail Bakhtine et le principe dialogique*, in which he writes: “On pourrait accorder sans trop d’hésitations deux superlatifs à Mikhail Bakhtine, en affirmant qu’il est le plus important penseur soviétique dans le domaine des sciences humaines, ainsi que le plus grand théoricien de la littérature du vingtième siècle”. (Dust jacket)

[One could, without too much hesitation or exaggeration, say two things about Mikhail Bakhtin — he is the most important Soviet thinker in the area of the human sciences, as well as the greatest literary theoretician of the twentieth century] (my translation).

<sup>3</sup>See Todorov’s *Critique de la critique*, especially the chapter entitled, “Une critique dialogique?” in which he outlines his understanding of dialogical criticism: “Or, la critique est dialogique, et elle a tout intérêt à l’admettre ouvertement; rencontre de deux voix, celle de l’auteur et celle du critique, dont aucun n’a le privilège sur l’autre” (185)

[“Now, criticism is dialogical, and it is in its own interest to admit this openly; a meeting between two voices, that of the author and that of the critic, neither one having priority over the other”] (my translation).



the difficulty he experiences in forming and maintaining friendships. Sessions take place four times per week on four consecutive days, and the following session, the first one of the week, takes place about a month after the beginning of therapy. My analysand arrives a few minutes late, looks tired, and is moving slowly. He lies down on the couch, is silent for a few moments and then says:

*D: I'm a bit slow today. Since yesterday I've been feeling fragile, vulnerable to crying. I had a dream yesterday. I think it was yesterday. I remember I was a child, at my parents' house, who took me to see a policeman. I was very much looking like a zombie, with a rigid posture, a blank facial expression, non-responsive to someone else's presence. The policeman didn't know what to do with me. All of a sudden I was gagged, had something in my mouth, stopping me from making any sound. Then I woke up. A confusing dream. I can't put sense to it.*

*CT: You said you were a child in the dream?*

*D: It wasn't really me, didn't look like me as a child. The child had dark hair and was slender. I had bright red hair and was very obese.*

*CT: Could you see your parents in the dream?*

*D: No. Don't recall them at all. I have an impression of them from the shoulders down. Nothing concrete.*

*CT: What did the policeman look like?*

*D: Like one of the officers on an old TV series. I watch reruns sometimes. I'm not sure if I'm remembering the policeman or remembering the show. He does everything by the book. He's condescending.*

*CT: Can you make anything of the dream?*

*D: It's confusing and uncertain. I have a thought. Again I'm fully aware, it's maybe me projecting an interpretation on it. My thought is my parents just wanted to shut me up, took me to the wrong person. I just got shut up. It's another rephrasing of thinking I'm a victim of my parents. Don't know what to think of that. Can't get the answer. When is it time to move on from there? I could just wait for the answer or carry on without the answer. Not sure. Seems odd. Don't know what it is.*

Donald tells his dream in what sounds to me like an affectless voice, speaking slowly, uncertainly, almost disinterestedly. As I ask him my somewhat pointed questions, I am aware of my own feeling that, if I don't persist with some questions, the dream will get lost. I am also aware of a disconnection in the room. Within the first month of therapy, my analysand established a pattern of telling me his dreams in this uncertain manner, usually ending with the comment, as he does here, that the meaning of his dreams is confusing, opaque or difficult. I am expecting and I want a dialogue with Donald, because the content of the dream appears immensely rich to me. But I retreat into my own space in the consulting room, as our work on the dream fizzles. Yet, as my mind begins to wander, I remember what Freud said:

The voice of the intellect is a soft one, but it does not rest until it has gained a hearing. (...) This is one of the few points on which one may be optimistic about the future of mankind, but it is in itself a point of no small importance. (The Future of an Illusion 53)

I am convinced, in spite of my feelings of disconnectedness, that my analysand, on an unconscious level, must want to make his voice heard. After all, he has been coming to see me regularly, four times a week for more than a month. He

has seen several other therapists before me. After the session, I start to work on the dream on my own and I notice that Donald represents himself as inexpressive, non-responsive, incommunicative. He is cut off from the circumstances in which he finds himself and he neither looks at his parents nor can he be the object of their gaze. He sees them only from the shoulders down. Donald can look at the policeman — or is this me, the analyst, “the wrong person”? — but the policeman doesn’t know what to do with him and that ignorance turns into a gag. The dream would appear to be about disconnectedness, among other things. The parallels between my feelings when I am with Donald and the content of the dream are striking.

Both Mikhail Bakhtin and Tzvetan Todorov have written extensively about dialogue and otherness. I turn my mind to their writings in the hope of a better understanding of the clinical material and I continue to think about Mitchell’s exchange with Todorov. In *Les genres du discours*, as Todorov analyzes Dostoevsky’s *Notes from the Underground* and, in particular, the master-slave relationship, he underlines both the importance of the gaze as an essential component in our experience of otherness and the fears that the gaze of others can sometimes provoke:

L’homme n’existe pas sans le regard de l’autre. (...) Le narrateur ne veut pas regarder les autres, car, à le faire, il reconnaîtrait leur existence et, par là même, leur accorderait un privilège qu’il n’est pas sûr d’avoir pour lui-même; autrement dit, le regard risque de faire de lui un esclave. (153)

(Man doesn’t exist without the gaze of the other. (...) The narrator [in *Notes from the Underground*] doesn’t want to look at the others, because, if he does, he would recognize their existence, and in doing so, would grant them a privilege that he is not sure he has for himself: in other words the gaze runs the risk of turning him into a slave.) (My translation)

As I continue to explore Donald’s dream and my countertransference, I wonder if he sees himself as a prisoner, perhaps even a slave, in some of his interpersonal relationships, including his relationship with me. After all, he has no voice or power in the dream. He gives himself no agency. His dream seems to pose a huge question about his transference issues. Perhaps he is asking, unconsciously: “Will you, my analyst, know what to do with me, in these early stages of our work together? My parents abdicated their responsibility when they divorced and when I was left alone with my mother who certainly didn’t take very good care of me. Will you, my analyst, want to shut me up, or worse still, retraumatize me?”

For the moment, I admit to myself that I am feeling disturbed and helpless, perhaps even a little hopeless. Daniel Burston, in his *New Literary History* reply to Todorov, entitled “Conflict and Sociability in Hegel, Freud, and Their Followers,” comments on R. D. Laing’s work and captures succinctly, as follows, what I am feeling, in terms of “being for oneself and being for others”: “Laing hints, one’s being for oneself and one’s being for others are dialectically intertwined, and when the two become deeply disjunctive, for whatever reason, disturbance results — a theme he explored brilliantly throughout *The Divided Self* (and elsewhere)” (78). Donald and I have a long way to go, it seems, before we can be for each other, while being for ourselves — neither is it at all clear how the above exchange could be seen, as Mitchell writes, as a “rich reservoir of resources”.

Yet I continue to reflect on my exchange with Donald about his dream. His inclination is to “interpret” it and he wonders if he is simply projecting an interpretation onto it. For some reason that is not clear to me, I am uneasy with his way of going about working on his dream. I am aware that my response to the dream in the session is also probably a little off, because it felt mechanical, intellectual. Am I too conventional, trying to be classically Freudian, in the way I seek clarification, ask for associations, and then — probably much too quickly — go for an interpretation. I wonder if Donald felt silenced by my approach. Does he feel unconsciously that his dream isn’t good enough for me? It’s very possible. After all, my questions which, in retrospect, look to me like an interrogation, could easily suggest the inadequacy of the dream material that was brought to the session.

Now I am beginning to understand a little better how my relations with Donald have become disconnected. To put it simply, theory and intellectualizing got in the way, in the sense that I hijacked the dreamwork by imposing my agenda and my method on it. I’m the one who proceeded so conventionally and unilaterally.

I remember what Bakhtin wrote on a closely related topic — what he called “theoreticism” — in *Toward a Philosophy of the Act*, a piece of writing that exists only as a fragment and that some of his disciples prepared for publication after he died. Although Bakhtin’s main goal was to warn philosophers about the risks of “theoreticism” at a point in his career when he was in his so-called Neo-Kantian phase, I believe he has lessons for psychoanalysts today<sup>4</sup>. Bakhtin’s concern, among others, was to reform ethical thinking by getting rid of binarisms like theory versus practice, cognition versus life, thought versus reality. He puts it this way:

All attempts to surmount — from within theoretical cognition — the dualism of cognition and life, the dualisms of thought and once-occurrent concrete reality, are utterly hopeless. Having detached the content-sense aspect of cognition from the historical act of its actualization, we can get out from within it and enter the ought only by way of a leap. To look for the actual cognitional act as a performed deed in the content-sense is the same as trying to pull oneself up by one’s own hair. (7)

The point that I take from this densely worded and convoluted quotation, if I reformulate Bakhtin’s thinking for my own purposes, is that a dream can be seen as an act or a deed, and that no amount of intellectualizing (what Bakhtin calls “theoretical cognition”), imposed from the outside, will help me or Donald understand it. I must try to see and grasp its value as a “once-occurrent” event, or as a performance that is located in a specific relational context — the time-space of the specific session in which the dream was recounted by my analysand<sup>5</sup>.

Donald and I continue to meet over the ensuing months and our sessions seem to come most alive when we are intellectualizing. I am aware to some extent

---

<sup>4</sup>I am not the first to make connections between psychoanalysis and Bakhtin’s theories. See the work of Joe Barnhart, Adolfo Fernandez-Zoila, Peter Good, and Rachel Pollard. My article is, as far as I can determine, one of the first attempts to make links between the theory and clinical practice.

<sup>5</sup>Bakhtin invented another original concept, that of the “chronotope”, as a way to refer to a specific time and space in narrative. He was concerned to avoid separating the concepts of time and space in his cultural and literary analyses. See his “Forms of Time and the Chronotope”. This concept, in my view, could be usefully applied to the context of the consulting room. Peter Good has developed the notion of the “care chronotope” in the realm of psychiatry.

that I am colluding in this way of working together. I also feel that the therapy is stagnating. My frustrations intensify. Again I turn to Bakhtin to find an accurate description of the static world that my analysand and I have created. It is a world that Bakhtin calls indifferent, finished, dead, and “unanswerable”:

In that world [the world in which abstract cognition is paramount] we would find ourselves to be determined, predetermined, bygone, and finished, that is, essentially not living. We could have cast ourselves out of life — as answerable, risk-fraught, and open becoming through performed actions — and into an indifferent and, fundamentally, accomplished and finished theoretical Being (which is not yet completed and as yet to be determined only in the process of cognition, but to be determined precisely as a given). (9)

Bakhtin nudges me into asking an important question. How do I preserve a sense of “open becoming” or “open-endedness” (another term that Bakhtin coins in *Toward a Philosophy of the Act*)? How do I create a sense of “answerability”?

### **Second Vignette: Forgetting Sessions**

Six months later, Donald arrives for our session, having missed the previous one. (What follows is a transcription of the complete session.)

*D: Hello, Clive. Just laying down here right now, I'm reminded of how I used to feel when I took yoga classes. When I laid down I would tend to go to sleep. As soon as I laid down, I start to feel tired. (PAUSE) I apologize for yesterday. I don't know if I was supposed to be here.*

*CT: Yes, on the sheet you gave me a month ago, you indicated an appointment for today at 4:15.*

*D: I made a mistake. My place is a bit of a disaster area. I apologize for missing my appointment.*

*CT: The problem is, when we miss appointments, or forget them, or start late, we never can know what might have happened in that time.*

*D: Yes, it's a bit of a loss.*

*CT: What do you think is lost?*

*D: I'm not sure. I'm never sure if a missed opportunity is something profound or something inconsequential. It creates this uncertainty. I don't know if certainty is lost. What certainly was, wasn't.*

*CT: Do you have a sense of interruption when you miss a session or when we miss a session?*

*D: Sitting here today, I don't miss it. When I got home yesterday, I have this sliver in my brain, and for that moment I realize there was a sense of interruption. I guess I'm thinking of interruption as something unpleasant. I'm thinking of that discomfort when I realized I missed the appointment. Interruption, by its nature, is something unpleasant. I'm thinking of that discomfort when I realized I missed the appointment. Maybe it depends on what's being interrupted. Certainly, being interrupted in my feelings is cause for discomfort.*

*CT: Would you say you forgot the session on Wednesday?*

*D: Yes. It was very odd. I was looking at my daytimer when I got home. I had some time to myself. I looked at my daytimer. I had three things written in. I had the my workout at 5. Then I remembered I see you on Wednesday afternoon. Then I remembered on Tuesday saying, “See you tomorrow”. What's curious is if I had*

you at 4:15, I had a therapy client at 3:45. I have a feeling I actually forgot to say anything about it, that I needed to change my appointment with you.

CT: Is it possible that you didn't want to come yesterday?

D: I don't think so. There are times when I don't feel like coming. Sometimes it's harder or easier. It's harder when I'm tired. Unless it's something I'm not aware of. I'm thinking in what ways I might not want to come to see you. The only hesitancy is I know my anger frightens me.

CT: Are you afraid that your anger might frighten me?

D: I don't know how you would react to my anger. I think it would be a terrible thing for me if you found it ugly. I don't know you would necessarily feel that way. It would be a double whammy if you feel the way I do, if my anger made you angry. I feel it's important for me to come here. I keep thinking I don't know why I would give you that kind of power.

CT: What kind of power?

D: It feels like the kind of power to devastate me. Part of me says: "If you don't like it, too bad". Another part says: "No, no, no, no, no, no, no, no. I must be liked". Another part says "This is who I am". It doesn't feel very strong when it comes to my anger, or the same thing. I've done rage-workshops. I've done crouch-in-the-woods-naked-and-howl-at-the-sky workshops. I feel a bit like saying I've already had the exorcism.

CT: I think you know what we're doing here is not an exorcism.

D: I feel like I wish it was exorcism. I feel I come face to face with this person who's trying to make me into something I'm not. Then there's part of me that aspires to a kind of idealistic goody-goodyness that makes my life hell. (TEARS) Then there's this... I don't even know what to call it. Then there's this religious obsession about being the right person, doing the right thing, the Judeo-Christian thing... I don't know. In some ways I feel screwed. I want to be this professional person. (TEARS) I'm supposed to be this right-thinking person. The amount of anger I have in me... . It doesn't seem to apply. I don't know. I'm trying to be the person I am, the person I want to be. Do I ever let myself be the person I want to be? I don't want my life to fall apart. I feel very angry about how I thought my life was going to go and how I've been mistaken about it. I lay here. I even try to be a good client. What does a good client say? I try not to piss you off. I was tempted to say I try to be... (PAUSE) So I keep pushing myself, push, push, push. (PAUSE)

My mind's gone in a different direction. When I tell people how busy I am, people tell me I'm crazy. I'm irritated about not telling them the whole story. I was thinking about being underestimated earlier today. It's one of the things that strikes me. (PAUSE)

CT: How does it feel, over the past two weeks, since you started working during the day?

D: Like I'm going to have anxiety attacks. Give me another two weeks and I'll start having anxiety attacks. I enjoy having seven hours of sleep. I'm finding it a nightmare to schedule my life. I still have four jobs, plus my therapy placements, and then I come to see you four times a week. I try to fit in laundry and other things. I feel I can't give up. I leave here now and I have ten minutes to get to work, with just enough time to hit the drive-through for dinner. Somebody asked me yesterday to take a new client and I said no. (PAUSE) I'm just going to try to

*manage it and figure it out. It's a mixed blessing working days. Working at nights, I could do my school work. I'm scrambling to do my computer programming the day before I'm running it at work. I have three case presentations to do. Two at the end of the month and one in June.*

*CT: How much work is involved in preparing the case presentations?*

*D: I'm going to limit them to forty-five minutes long. I remember, for other cases before, I really did some nice genograms. I have to learn how to do them all over again. I have cases to review, files to review. I don't even know how much time I need. I feel like a train loose on the tracks. I'm rolling. It might be a mess when I stop. I wish I didn't need this much pressure. I started tracking my hours at work. That's useful. It's a 70-hour week, just with work commitments. I have a 45-hour week coming up. (PAUSE) Every once in a while, I ask these silly questions. Is the way I avoid my feelings? I'd like to sit back and enjoy it a bit. I'm still trying to finish off my semester, because of the strike.*

*CT: Are you close to finishing the work from the semester?*

*D: Yes. I should be done by next week. I had to set up these practicums that run into the summer. I have to come up with the money for that. I have to come up with a schedule of payments. A big stress. (PAUSE) With all this, I'm still trying to work on romantic interests. I saw C... the other day. I just said "Hi". It's something I really want, something I really miss. I have to finish all my training first. I think that's what makes me attractive as a man. At least that's what I think.*

*CT: Let's stop there for today. I'll see you on Tuesday.*

*D: Yes, at 8:30?*

*CT: Yes, that's right.*

This session suggests, among many other things, what a difference six months of therapy can make. My question — “Is it possible that you didn't want to come to therapy yesterday?” — is an attempt both to show empathy and to explore my analysand's forgetting the session. But perhaps my question, and the tone in which I ask it, does not bring feelings into the session. It appears to bring more talk about feelings. But for a moment our session feels real to me when I hear Donald say: “I feel it's important for me to come here”. This is the first time in six months that he has said such a thing. But it doesn't take us long before we are off, intellectualizing again, talking about power, anger, and his busy schedule. I begin to see that at least part of what is preventing the therapy from moving forward has to do with our inability to stay with the feelings that are expressed in the sessions. I suspect that the problem is my misunderstanding of empathy. And I remember that Bakhtin wrote extensively about empathy in *Toward a Philosophy of the Act* and in his essay on *Author and Hero*:

I empathize actively into an individuality and, consequently, I do not lose myself completely, not my unique place outside it, even for a moment. (...) But pure empathizing as such is impossible. (Bakhtin's emphases, 15, 16)

Empathy is perhaps the hardest thing to do in psychoanalysis, especially for Donald and me. Bakhtin's thinking on this topic is complex and much has been written in the psychoanalytic literature about empathy<sup>6</sup>. Bakhtin sees it as a dy-

---

<sup>6</sup>Much has been written about empathy in the psychoanalytic literature, especially in the self-psychological perspective. See, for example, the work of Hans Kohut.

namic process where, the empathizer remains in that unique place/space that is his own, while, at the same time, he puts himself in the place/space of the one he is empathizing with.

Perhaps asking a question, as I do in the session, is not the best way to be empathic. Instead of asking, “Is it possible that you didn’t want to come yesterday?” — which appears to put my analysand on the defensive — I could have said: “I’m very interested to know what you were feeling at the very moment when you realized that you’d forgot our session yesterday. I’d like to know more about that moment”. Instead of asking, “Are you afraid that your anger might frighten me?” — which sounds like an accusation — , I could have said: “I’d really like you to say more about those moments when your anger frightens you”. These comments might have conveyed empathy, as well as the fact that there are two subjects in the consulting room, working together, each being and having feelings for himself, while at the same time being and having feelings for the other.

Todorov builds on and extends Bakhtin’s writing about empathy and answerability. Todorov, in *The Morals of History*, describes, in a very systematic way, understanding or knowing as a form of empathizing, as in the following quotations. This way of seeing things, I believe, can help to understand better the psychoanalytic context (in the following quotation, we could substitute “therapeutic empathizing” for the term “understanding”):

The first phase of understanding [therapeutic empathizing] consists of assimilating the other to oneself. (...) There is only one identity: my own. (...) The second phase of understanding consists of effacing the self for the other’s benefit. (...) In the third phase of understanding, I resume my own identity, but after having done everything possible to know the other. (...) Duality (multiplicity) replaces unity; the “I” remains distinct from the other. (...) During the fourth phase of knowledge, I “leave” myself again, but in an entirely different way. I no longer desire, nor am I able to identify with the other, nor can I, however, identify with myself. (...) Since knowledge of oneself transforms the identity of this self, the entire process begins again. (...) Not every recognition is a struggle for power or a demand for a confirmation of value. Nor is every struggle accompanied by a demand for recognition either. (13)

Todorov explains, in *Face à l’extrême*, what he means by the “self” — the self is essentially a matter of “internal plurality”:

The internal plurality of each being is the correlative of the plurality of people who surround him. The multiplicity of roles that each one of them assumes; this characteristic is distinctive of the human species. (122)

And Todorov reminds us further, in another passage from *The Morals of History*, that: “Knowledge of self can only be gained through knowledge of one’s difference from the other”(). What strikes me as so valuable and original about Todorov’s four phases of understanding lies in the detailed and systematic way that he accounts for the process of understanding. Perhaps the most intriguing moment of the process is the second phase: “The second phase of understanding consists in effacing the self for the other’s benefit”. This second phase of understanding is especially interesting to me, but I want to know more about how this “effacing of the self” happens. Perhaps it’s best, at this point, to return to my clinical material for purposes of illustration.

### Third Vignette: A Gift

This is a brief excerpt from a session a year and a half after therapy began. Donald and I are still meeting four times a week. This session occurs in the last session just before we took a break for the December holidays:

(...)

*D: I had a sudden thought about Wednesday's session when you said I appeared to be drifting in the session. I wanted to validate your word "drifting", not to reassure you but as a gift. Drifting is like being safe here, a feeling of safety. Is that what you meant?*

*CT: Drifting seemed like the right word. You seemed to drift in and out of our session, without losing your train of thought. I've noticed that and mentioned it to you before.*

*D: I always feel present here, even when I'm semi-conscious or sleeping. I didn't have that safety growing up, so it's important here.*

(...)

This exchange demonstrates that Donald and I are finally working productively together. I think that this exchange can also be seen as symptomatic of that second crucial moment in Todorov's description of the process of understanding: "the effacing of the self for the other's benefit". I had been able, in the previous session, to leave my subject position in order to notice something about my analysand's drifting. He, in turn, is able to do something similar, when he wants to "validate what I said as a gift" and he tells me is now feeling safe with me. How were my analysand and I able to get to this point in our work? It took months and months of struggle, frustration, missed encounters, "empathic failures", misunderstandings, disconnections — for both of us, I am sure. Perhaps we could call this work, using one of Bakhtin's favourite expressions, "participative psychoanalysis," that is, a kind of therapy that is engaged, committed, involved, concerned, interested, unindifferent.

### Conclusion

I have tried to show, through this brief analysis of my countertransference during three distinct phases in a therapeutic process, how Donald and I moved from stalemate to a more productive way of working. The writings of Stephen Mitchell, Mikhail Bakhtin, and Tzvetan Todorov helped me reflect on this process as a process of *becoming*. More specifically, I was able, by instituting a fruitful dialogue between me and them, to get my thinking moving. I don't believe that I was engaging in a form of "theoreticism" here, that is, the mechanical application of some theoretical constructs to a clinical situation. The clinical material informed the theoretical writings that I have quoted, and vice versa. In this sense, I learned a new way to become an "answerable" therapist, while, at the same time, Donald and I became "answerable" to each other. More importantly, Donald was able to move from seeing himself as "a psychological isolate" (Mitchell's phrase, 39), as he does in his dream where he is disconnected from his parents and the world around him, to an awareness (perhaps not entirely conscious) that this might be an illusion. The session in which Donald recounts a dream involving "rivalry and combat" stands in stark contrast to the session, a year and a half later, in which he gives me a "gift". The subsequent analytic work that he and I co-created allowed



for a new relationship between us. The distance travelled between these two sessions is evidence that he is perhaps beginning to have some sense of himself as a “reservoir of resources” and that his view of his (internal and external) relationships has shifted from one of “rivalry and combat” to one of “complementarity”.

Note: I wish to thank Donald for giving me his valuable feedback on this paper and his permission to publish the clinical material contained in it.

### Cited Works

- Bakhtin, Mikhail. Forms of Time and of the Chronotope in The Dialogic Imagination: Four Essays. Michael Holquist, ed. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1984.
- Barnhart, Joe. “Polyphonic Psychotherapy: A Bakhtinian Approach,” unpublished paper.
- Burston, Daniel. “Conflict and Sociability in Hegel, Freud and Their Followers,” New Literary History 27. 1:73—82.
- Fernandez-Zoila, Adolfo. “L’Altérité dans le langage psychopathologique,” Annales médico-psychologiques 140. 10 (1982): 1053—76.
- Freud, Sigmund. The Future of an Illusion in Standard Edition of the Complete Psychological Works. Vol. XXI. London: The Hogarth P, 2001. “Vintage”
- Good, Peter. Language for Those Who Have Nothing: Mikhail Bakhtin and the Landscape of Psychiatry. Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2000.
- Greenberg, Jay. R. and Stephen A. Mitchell. Object Relations in Psychoanalytic Theory. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard UP, 1983.
- Holquist, Michael and Vadim Liaunov, eds. Author and Hero in Aesthetic Activity in Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin. Trans and notes by Vadim Liapunov. Austin: U of Texas P, 1990: 1—256.
- Kohut, Hans. “Introspection, empathy and the semi-circle of mental health,” International Journal of Psycho-Analysis 63 (1982): 395—407.
- Liapunov, Vadim, and Michael Holquist, eds. M. M. Bakhtin: Toward a Philosophy of the Act. Trans. And Notes by V. Liapunov. Austin: U of Texas P, 1993.
- Mitchell, Stephen A. ““Living Alone Together”: Commentary on Tzvetan Todorov’s “Living Alone Together,”” New Literary History 27. 1: 35—41.
- Pollard, Rachel. Dialogue and Desire: Mikhail Bakhtin and the Linguistic Turn in Psychotherapy. London: Karnac Books, 2008.
- Todorov, Tzvetan. “Living Alone Together,” New Literary History 27. 1: 1—14.
- Todorov, Tzvetan. “The Gaze and the Fray,” New Literary History 27. 1: 95—106.
- Todorov, Tzvetan. Les genres de discours. Paris: Seuil, 1978.
- Todorov, Tzvetan. The Morals of History. Trans. Alyson Waters. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995.
- Todorov, Tzvetan. Mikhail Bakhtine et le principe dialogique, suivi de: Ecrits du Cercle de Bakhtine. Paris: Seuil, 1981.

# История с пропущенными главами Бахтин и Пинский в контексте советского шекспироведения

И. О. ШАЙТАНОВ

Вся история русской мысли в советское время — история с пропущенными главами. Даты написания и публикации порой расходились на десятилетия. Позже (в моменты идеологического потепления или перестройки) книги, статьи начинали печатать, «возвращали» в историю, но часто уже не в ее живое течение. То, что произошло, происходило без них или в их потаенном присутствии, которое обнаруживало себя лишь легкими завихрениями на поверхности, позволяющими предполагать, что под ними таится неведомая глубина. Кому-то что-то становилось известно до печати, помимо печати, каким-то образом сказывалось или могло сказаться в официально разрешенном знании.

Более полувека идеи М. М. Бахтина сначала подспудно, а потом гласно сопровождали шекспироведение в России. Дважды эти идеи пришли в прямое с ним соприкосновение через тех, кто были ключевыми фигурами в этой области знания. Трудно гадать, как бы выглядел «русский Шекспир» в XX веке, если бы этим идеям сосланного и непечатаемого ученого было позволено развиваться и стать предметом научной дискуссии.

Речь, конечно, не только о Бахтине. Шекспировские работы одних ученых так же, как и бахтинские, напечатывают спустя десятилетия после их написания, например, — великого психолога Л. С. Выготского. Идеи других окажутся неудобными и преданными забвению; третьи предпочтут не высказывать никаких идей, кроме официально одобренных, и промолчат возможность вписать свои главы. Пример «советского Шекспира» — это выразительная модель того, какими путями и в рамках каких ограничений существовала гуманитарная наука и — шире — гуманитарная мысль.

*Свое* слово трудно давалось в атмосфере, которую в письме к М. М. Морозову, одному из блестящих знатоков Шекспира, Борис Пастернак с метафорической уклончивостью назвал «непроевтриваемой» (15. 07. 1942). Тем не менее, в пунктирном развитии «советского» (по его хронологической привязке, но не всегда по его сути) шекспироведения то возникает знаменательная переключка с ходом мировой науки, то обозначается возможность самостоятельного слова, рожденного в русской филологической школе.

## «В объятиях социолога»

Во второй половине 20-х годов спор шел не столько о том, следовать ли социологическому методу, сколько о том, каким этому методу быть. Сам по себе он представлялся верным (или неизбежным) марксистским вариантом литературоведения, пока его не объявили в 1929—1930 годах «вульгарным»,

а потом строго-настрого не запретили.

В отношении Шекспира этот метод был утвержден академиком-марксистом В. М. Фриче. Наиболее памятным его достижением на пути изучения Шекспира значилось «неопровержимое» социологическое доказательство того факта, что не Шекспир, а граф Ретленд — истинный автор всех пьес, поэм и сонетов, поскольку автор «был человек весьма аристократических убеждений и аристократического мироотношения, и чтобы объяснить этот “аристократизм” актера В. Шекспира <...> приходилось утверждать, что он “подделывался” под воззрения и чувства знати, покровительствовавшей тогда поэтам и театру»<sup>1</sup>.

Оригинальность своего прочтения «в огромной, веками накопленной, шекспировской литературе» Фриче видел в небывалом прежде разрешении противоречия между «феодално-аристократической окраской его ‘психики’» и отпечатком, который наложила на творчество Шекспира «слагавшаяся в Англии буржуазная культура»<sup>2</sup>. Этим он и занимался в своей небольшой книжечке, время от времени вспоминая о Ретленде (хотя под конец едва удержавшись от того, чтобы не примкнуть к сторонникам теории, будто Шекспиром был Фрэнсис Бэкон).

В исполнении Фриче социологический метод далек от социологической поэтики, попытка которой была предпринята в книге, опубликованной под именем П. Н. Медведева, но считающейся одним из «спорных» текстов М. М. Бахтина: «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (Л.: Прибой, 1928)<sup>3</sup>. Полемизируя с формалистами (которые к этому времени, нужно сказать, уже таковыми перестали быть), Бахтин/Медведев оспаривает некоторые положения их теории и развивает, поправляя, другие, прежде всего категорию жанра. Назвав жанр «непосредственной ориентацией слова, как факта, точнее — как исторического свершения в окружающей действительности», — Бахтин/Медведев отметил: «Эта сторона жанра была выдвинута в учении А. Н. Веселовского <...> Он учитывал то место, которое занимает произведение в реальном пространстве и времени. . .»<sup>4</sup>

Социологизируя, можно было идти либо по простому и накатанному пути, выписывая социальные адреса авторам и героям, либо попытаться увидеть, как произведение выполняет социальную функцию, участвуя «в реальном пространстве и времени», и как допускает реальное время в собственное пространство. Вторым путем попытался пойти самый яркий из советских шекспироведов этого периода И. А. Аксенов<sup>5</sup>.

Иван Александрович Аксенов (1884—1935) прожил жизнь деятельную, временами бурную: в 1908 г. пережил ссылку за причастность к солдатско-

<sup>1</sup> Фриче В. Вильям Шекспир. — М.; Л.: Госиздат, 1926. Критико-биографическая серия. С. 5.

<sup>2</sup> Там же. С. 7.

<sup>3</sup> Не будем вдаваться в спор об авторстве, не имеющий без новых документов безусловного решения. Книга создавалась в процессе кружкового общения, идеи и стиль Бахтина в ней безусловно различимы, о форме участия Медведева можно лишь строить предположения.

<sup>4</sup> Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 146.

<sup>5</sup> Его жизнь и творчество превосходно представлены в кн.: И. А. Аксенов. Из творческого наследия в двух томах. — М.: РА, 2008.

му бунту и пытки в румынском плену в 1917-м. Математик по образованию, авангардист по вкусам, поэт, воспитанный на французских «проклятых», автор первой в мире книги о Пикассо, переводчик «театра жестокости» и современников Шекспира, директор театральных мастерских при Театре В. Э. Мейерхольда... Когда Пастернак писал о своей футуристической юности: «Нас мало. Нас может быть трое...» — он имел в виду и Аксенова (свидетельство Н. Вильмонта). Последние годы своей жизни (завершившейся скорострительно накануне повальных репрессий) Аксенов — шекспировед, великолепно знающий Шекспира, елизаветинскую драму и предающийся некоторым социологическим фантазиям.

Трудно сказать, читал ли он «Формальный метод в литературоведении», хотя формализмом интересовался. Во всяком случае, ссылок на эту работу нет в его первой шекспироведческой (и в каком-то смысле единственной посвященной собственно Шекспиру, поскольку его, как переводчика и исследователя, более интересовали «елизаветинцы») книге «Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспиологии» (1930). Но ссылки могли бы быть, так как, в сущности, Аксенов пытается работать на уровне и поэтики, и социологии, показывая, как социология вторгается в поэтику и формирует окончательный текст произведения.

Его версия «Гамлета» (в англоязычном литературоведении она высказывалась ранее) основана на том, что полный текст пьесы до нас не дошел. Каким он должен быть, Аксенов предполагает, сравнивая с произведениями того же жанра — «трагедии мести»: «Гамлет» — трагедия мести. Каждый жанр имел свой канон...»<sup>6</sup>

Дошедший до нас текст — это не то, что написал Шекспир, а то, что ставилось на сцене: «...текст нашей трагедии является произведением, передающим последнюю редакцию сценического словесного материала...»<sup>7</sup>

Вполне в согласии с новыми веяниями английской шекспиологии Аксенов сосредоточен не на Гамлете, а на «Гамлете»<sup>8</sup>: «Положения, в которые ставится этот Гамлет, — не жизненные, а сценические... Судить о части, не принимая во внимание целого, неправильно...»<sup>9</sup> О целом Аксенов говорит по аналогии «с тематическим анализом музыкальных произведений», например вагнеровских<sup>10</sup>.

В «Гамлете» три мстителя — три темы: Фортинбраса, Гамлета, Лаэрта. Пресловутая загадочность «Гамлета» объясняется тем, что первая тема по каким-то причинам была вырезана при постановке и до нас не дошла. Причины тому могли быть разные: чисто театральная, бытовая — не нашлось актера. Или стремление к единству действия, иначе распадающегося. Но, как предполагает Аксенов, решающим было идеологическое соображение: «...Фортинбрас и был слабым местом идеологического построения трагедии, да и не только идеологического»<sup>11</sup>. Смысл пьесы — антифеодальный, а «потомок феодалов» Фортинбрас оказывался для этой цели малоподходящим.

---

<sup>6</sup> Аксенов И. А. Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспиологии. — М.: Федерация, 1930. С. 65.

<sup>7</sup> Там же. С. 56.

<sup>8</sup> См.: Элиот Т. С. Назначение критики. — Киев: AirLand; М: ЗАО «Совершенство», 1997. С. 151.

<sup>9</sup> Аксенов И. А. Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспиологии. С. 54.

<sup>10</sup> Там же. С. 58.

<sup>11</sup> Там же. С. 86.

Так что, в конце концов, социологической поэтикой Аксенов не занимался. Он предполагал лишь некоторые социологические мотивы для формальных изменений. Но время, как для критического, так и любого другого введения в социологическую поэтику, уже прошло. Оно кончилось для литературной социологии вообще. Это далеко не сразу поняли, полагая, что достаточно исправить некоторые оплошности предшественников и этим исполнить «социальный заказ».

В 1934 году А. А. Смирнов публикует книгу — по сути дела первую советскую монографию об английском классике — «Творчество Шекспира». Дело ответственное и амбициозное. Даже спустя 30 лет в биографическом очерке о своем уже покойном коллеге по Ленинградскому университету В. М. Жирмунский пытается увидеть в ней достоинства: книга «была его первым опытом целостного обобщающего истолкования всего наследия великого английского драматурга на фоне исторической эпохи, литературы и театра его времени. Особенно важное значение имела в этой книге борьба А. А. Смирнова против популярной в то время вульгарно-социологической концепции акад. В. М. Фриче, расчистившая поле для подлинно научного, марксистского понимания Шекспира»<sup>12</sup>.

В этом отзыве есть лукавство. Смирнов спорит с Фриче, но, не отступая от социологии, а лишь меняя социологический диагноз: «В бодром, жизне-радостном, полном бурной энергии радости реалисте — Шекспире В. Фриче разглядел лишь упадочного аристократа-феодала...»<sup>13</sup> А он отнюдь не таков: «Шекспир — идеолог реформирующегося, приобретающего, в контакте с развивающейся буржуазией, новое качество дворянства»<sup>14</sup>. Смысл этой перадресовки вполне понятен: во времена Фриче тех, кто писал «до 17 года» легко сбрасывали с корабля новой современности, к тридцатым же годам классиками научились дорожить, а их самих если и не вербовать для дела социалистического культурного строительства, то ободрять прогрессивной для своего времени исторической ролью.

В быстро меняющейся идеологической атмосфере А. А. Смирнов, человек из другого времени, не уловил того, что время социологической аргументации прошло. Ему об этом внятно будет сказано рецензентом книги В. С. Кеменовым: «Шекспира объявляют реакционным феодалом (В. М. Фриче и П. С. Коган) и тогда не замечают в творчестве Шекспира сокрушительной критики феодализма (... так как это противоречило бы принятой социологической схеме); или объявляют приверженцем прогрессивной буржуазии (А. А. Смирнов, С. Радлов, А. Пиотровский) и тогда не замечают резко отрицательного отношения Шекспира к явлениям, вызванным наступлением капитализма (так как это противоречило бы другой социологической схеме)»<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Жирмунский В. А. А. Смирнов (1983—1962) // Смирнов А. Из истории западноевропейской литературы. — М.—Л.: Художественная литература, 1965. С. 5.

<sup>13</sup> Смирнов А. А. Творчество Шекспира. — Л.: Государственная академия искусствознания, 1934. С. 18.

<sup>14</sup> Там же. С. 41.

<sup>15</sup> Кеменов В. Шекспир в объятиях «социолога» // Литературный критик. 1936. №1. С. 227.

Смирнову подсказали новое направление мысли, которой ему предстояло овладеть и которой он скоро овладеет, показав себя восприимчивым к идеологическим веяниям: «Смирнов не понял решающего в творчестве Шекспира — его глубочайшей народности»<sup>16</sup>.

Обратившись к Шекспиру<sup>17</sup>, Смирнов недвусмысленно заявил о своих претензиях на место покойного Фриче или, во всяком случае, на одно из вершинных мест в официальной научной иерархии. Продолжай он переводить ирландские саги и заниматься кельтским средневековьем, эти претензии остались бы неосновательными. А вот биография Шекспира могла испугать недостатки его собственной биографии.

Александр Александрович Смирнов (1883—1962) по тогдашней терминологии происходил из «бывших». Он учился в университете параллельно с Блоком, да и сам начинал как поэт, посетитель декадентских салонов, в том числе у Мережковских<sup>18</sup>. Поэты, ему близкие — Ф. Сологуб, А. Ахматова, М. Кузмин...

Однако в конце концов Смирнов выбрал не поэзию, а академическую деятельность. Он успел поучиться у А. Н. Веселовского, пожить за границей — в Италии, Испании, Ирландии, где и совершенствовал свою медиевистскую выучку, специализируясь в кельтских древностях. Два года в Париже он служил редактором «Revue Celtique» (1912—1913). А по возвращении стал основоположником российской кельтологии и на протяжении почти полувека преподавал в Ленинградском университете. Занявшись Шекспиром, Смирнов быстро выдвинулся на первые позиции, что было не так уж трудно с его подготовкой. Он пишет о Шекспире, редактирует его издания. Ему же присылают на рецензию новые переводы.

На почве редактирования переводов у него выходит конфликт с Пастернаком, который, вспомнив о том, что Смирнов — коллега по университету его двоюродной сестры О. М. Фрейденберг, беспокоится, не обидит ли он ее своей реакцией. Она ему отвечает письмом, заверяя, что ни в коем случае не обидится, и дает убийственную характеристику Смирнову как человеку и как ученому: «Полное ничтожество» (31. 01. 1947)<sup>19</sup>.

Ольга Михайловна — не самый объективный свидетель и не самый складистый человек. Может быть, там было что-то личное. Очень вероятно, ее раздражало то, что она могла воспринимать как двурушничество человека, стремящегося не просто выжить при новой власти, а исполнить ее приказ. Об этом вспоминали и другие знавшие Смирнова (например, Е. Г. Эткинд), но скорее с сожалением о том, «как тончайший знаток Шекспира А. А. Смирнов вынужден был в монографии о нём писать о загнивании по-

---

<sup>16</sup> Там же. С. 231.

<sup>17</sup> Первые его журнальные статьи вышли в связи с шекспировским юбилеем 1916 года. В 1923-м Смирнов написал статью (пропущенную в шекспировской библиографии): Английский театр в эпоху Шекспира // Очерки по истории европейского театра // Под ред. А. А. Гвоздева, А. А. Смирнова. — Пг.: Academia, 1923. Смирнов много работал для этого издательства в последующие годы, в том числе и по Шекспиру.

<sup>18</sup> Участие А. А. Смирнова в событиях и изданиях «серебряного века» обстоятельно представлено в статье о нем М. Ю. Эдельштейна (при участии А. А. Холикова) в биографическом словаре «Русские писатели. 1800—1917». Т. 5.

<sup>19</sup> Переписка Бориса Пастернака. — М.: Художественная литература, 1990. С. 235.

родившей его буржуазии, о разоблачении её самим Шекспиром в “Гамлете” и доказывать, что “подлинный революционный Шекспир нужен пролетариату”. А дома посмеивался над обязательностью темы классовой борьбы, говоря на русско-французском волапюке: “Sans la lutte des classes <без классовой борьбы> не печатают нас”<sup>20</sup>.

Шекспира Смирнов знал и любил. Из его письма Бахтину: «Работаю в редкие свободные часы над Шекспиром, но больше детализирую, суммирую и наслаждаюсь (эстетически и духовно), чем действительно что-нибудь исследую» (10. 03. 1946)<sup>21</sup>. Переписка с Бахтиным у Смирнова завязалась по поводу рукописи о Рабле, которую он прочел накануне войны одним из первых, оценил и поддержал, не изменив своего мнения в ходе трудной защиты диссертации<sup>22</sup>.

Смирнов искренне любил Шекспира и, вероятно, столь же искренне хотел написать о нем то, что могло быть востребовано временем. Если в 1934 году он еще попал в «объятия “социолога”», то через два года освободился из этих объятий, получив в 1936 году возможность провести работу над ошибками в статье о Шекспире для идеологически важного сборника «Ранний буржуазный реализм». В ней меньше социологии, больше народности (как ему и подсказывал рецензент!) и реализма. Половину ее составит текст, впоследствии напечатанный отдельной статьей, — «Шекспир и его источники»<sup>23</sup>. Беглый набросок для «Отелло» и «Короля Лира», но тогда, в 30-е годы, вопрос об источниках оставался новинкой и для мирового шекспироведения. В одной из первых проблемных статей на эту тему — в 1941 году — В. К. Уитэкер сожалел о том, что вопрос об источниках, очевидный для каждого, кто занимается той или иной пьесой, никогда не получал системного анализа, где источники были бы рассмотрены как важнейший «формообразующий элемент»<sup>24</sup>.

Смирнов ставит этот вопрос одновременно с тем, как он являлся универсально насущным. Пусть его проработка источников не поражает основательностью или глубиной, но она практически предваряла комментарий для собрания сочинений 1957—1960 годов<sup>25</sup>. Ничего более подробного, в том числе и об источниках шекспировских пьес, на русском языке пока что не существует.

Репутация Смирнова, который «по общему признанию <...> был крупнейшим советским шекспирологом»<sup>26</sup>, складывается начиная с его первой монографии и вплоть до этого собрания сочинений, которое он редактирует вместе с А. А. Аникстом. Аникст — тогда еще фигура в шекспироведении новая (автор нескольких рецензий и учебных текстов). Различие в статусе подчер-

<sup>20</sup> Эткинд Е. Записки незаговорщика. Барселонская проза / Вступ. стат. Н. Гучинской, Э. Либс-Эткинд; Послесл. С. Лурье. — СПб.: Академ. проект, 2001. С. 303.

<sup>21</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 4 (1). — М.: Языки славянских культур, 2008. С. 964. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте: номер тома (при его первом упоминании — год) и страница.

<sup>22</sup> См. текст его выступления: 4 (1). С. 999—1007.

<sup>23</sup> Смирнов А. Из истории западноевропейской литературы. С. 249—267.

<sup>24</sup> Whitaker V. K. Shakespeare's Use of his Sources // *Philological Quarterly*. V. XX. №3. P 377. .

<sup>25</sup> Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 тт. — М.: Искусство, 1957—1960.

<sup>26</sup> Жирмунский В. А. А. Смирнов (1983—1962) // Смирнов А. Из истории западноевропейской литературы. С. 4.

кивалось тем, что их фамилии стояли не по алфавиту — Смирнов значился первым, и он написал предисловие ко всему изданию.

Это предисловие — обретение «советского Шекспира», вырванного из «объятий социолога» и теперь полностью реабилитированного.

### **Реабилитированный классик и его репрессированные исследователи**

Классиков начали активно реабилитировать накануне «большого террора». В культуре требовались столь же безусловные фигуры, как в политике. Это создавало нужную для авторитарной власти аналогию. Классикам простили неправильное происхождение и то, что они не доросли до истинного марксизма. Патент на благонадежность им выдавали под знаком народности и реализма, который на последующие десятилетия станет обязательным заклиниванием для любого шекспироведа или историка Возрождения.

Будь то Бахтин или Пинский, но расписаться в графе «реализм» было условием допуска к классику. В какой мере это понятие становилось необходимой частью их концепции, это уже другой вопрос, но без его применения и разработки обойтись было невозможно. Диссертация Бахтина называлась «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940—1946). Первая монография Пинского — «Реализм эпохи Возрождения» (1961).

По горькой иронии Пинский и тот, кто изгонял его (и других «космополитов») с филфака МГУ — Р. М. Самарин, оперировали одной руководящей формулой. Правда, когда в 1964 году вышла книжечка Самарина «Реализм Шекспира», и формула, и книжечка воспринимались уже анахронично. Дискредитации формулы послужило в данном случае и мрачное имя автора, десятилетиями руководившего кафедрой зарубежной литературы МГУ (с 1947) и сектором зарубежных литератур в ИМЛИ (с 1953). Переводчик Владимир Владимирович Рогов, во второй половине 60-х попытавшийся наладить шекспировский семинар на филфаке МГУ, но быстро бросивший эту затею, простился с университетом, переименовав пушкинскую эпиграмму (цитирую по памяти):

Не то беда, Роман Самарин,  
Что ты в воззрениях вульгарен,  
Что ты в науке интриган,  
Что в свете ты Фаддей Булгарин...  
Беда, что видом ты кабан.

Самарин был экспертом, чей отзыв в 1952 г. поставил окончательный крест на шестилетней борьбе в ВАКе за присуждение Бахтину звания доктора филологических наук. По тем временам еще хорошо, что согласились утвердить кандидатом (в ходе обсуждения раздавались соответствующие реплики: «В общем порядке надо проверить — подходит ли она к кандидатской диссертации»<sup>27</sup>). Самарин высказал много претензий стилистического, но

<sup>27</sup> Материалы к книге о Рабле (1930 — 1950-е гг.) // *Бахтин М. М. Собр. соч.* Т. 4 (1). С. 1093. Реплика принадлежит зам. Председателя ВАКа специалисту по электрометаллургии А. М. Самарину. Однофамильцу или родственнику?



главное — идеологического порядка: «Есть ли в диссертации М. М. Бахтина марксистско-ленинский анализ народно-освободительного движения во Франции XVI века...?» Его нет.

И реализм не спас, тем более что был неверно истолкован: «...правильная предпосылка о реализме Рабле получила неверное истолкование...» (4 (1). С. 1110).

Издавая свой текст о Рабле в 1965-м, Бахтин снимет из названия книги слово «реализм», поменяв его на другую магическую формулу — «народная культура», которая действительно была предметом его исследования. Хотя и по этому поводу Самарин в 1952 г. остался недоволен: «Тов. Бахтин не рассмотрел вопрос о народной культуре специально, как того требовала его работа, не обосновал этот вопрос на исследовании возникновения и формирования французской нации. Без марксистского анализа этой проблемы, сделанного на основе марксистско-ленинского учения о нации и национальном вопросе, нельзя прийти ни к каким сколько-нибудь научным выводам...» (4 (1). С. 1110)

Классика была реабилитирована, но ее изучение находилось под строгим идеологическим присмотром и поручалось только проверенным товарищам.

Шекспир не возбранялся даже в годы борьбы с космополитизмом. Его продолжали широко играть по всему Советскому Союзу, переводить, издавать. В шекспировских сонетах на русском языке заговорила современная лирика, фактически запрещенная. С конца 1945 года, когда в сдвоенном номере «Нового мира» (№11—12) появились 16 сонетов в переводе С. Маршака, они широко распечатываются, возбуждая всенародную любовь. В отношении к классике интересы власти и народа совпали: она была нормативным образцом для одних и отдушиной для других.

С 1948 года одно за другим выходят отдельные издания сонетов. В 1949 году завершен восьмитомник (начатый в 1937-м под редакцией С. С. Динамова и А. А. Смирнова; поскольку Динамов не пережил «большого террора», Смирнов заканчивал издание в одиночку). В последнем томе полностью даны сонеты в переводе Маршака.

В сорок девятом увидел свет двухтомник пастернаковских переводов (под редакцией М. М. Морозова). В 1953 году все переводы Пастернака вышли в одном томе плюс «избранные сонеты» С. Маршака (а так как Пастернак не переводил комедий, то жанр был представлен «Много шуму из ничего» в переводе Т. Щепкиной-Куперник). Постоянно появляются отдельные пьесы в пастернаковских переводах, нередко с предисловием и комментарием М. М. Морозова.

Михаил Михайлович Морозов (1897—1952) — еще одно свидетельство тому, что советское шекспироведение создавалось незаурядными личностями. О нем написано немало мемуаров и литераторами, и деятелями театра<sup>28</sup>. Его биографию начинают со знаменитого портрета мальчика Мики Морозова работы Серова. Мальчик с лучистыми глазами, выросший в лучшего зна-

<sup>28</sup> Они печатались приложением к посмертным сборникам: *Морозов М. Избранное.* — М.: Искусство, 1979; *Морозов М. М. Театр Шекспира.* — М.: ВТО, 1984.

тока шекспировского текста и его эпохи, происходил из знаменитой семьи Морозовых-Мамонтовых, меценатов русского искусства. В советской «непробитываемой обстановке» меценатство могло быть только интеллектуальным: «Михаил Михайлович Морозов на протяжении многих лет был неизменным помощником и советчиком всех, кто переводил, ставил или играл на советской сцене Шекспира»<sup>29</sup>, — свидетельствовал С. Маршак.

На языке нашего времени Шекспировский кабинет при Всесоюзном театральном обществе, руководимый М. М. Морозовым, оценивается как один «из “очагов сопротивления” культуры» в тридцатых-сороковых годах<sup>30</sup>. Морозов ужаснулся бы такой оценке, но, по сути, она верна. Остается гадать, как ему удалось уцелеть: то ли помнили о том, что Морозовы «спонсировали» не только русское искусство, но и русскую революцию; или на столь важном идеологическом участке фронта, как шекспировский, должны были оставаться знатоки своего дела; или просто по непредсказуемой логике террора.

Два главных события шекспироведения 40-х — выход в 1947 г. биографии Шекспира, написанной М. М. Морозовым для ЖЗЛ, и «Шекспировского сборника 1947», изданного Кабинетом Шекспира. В нем — обзоры, связанные с театром, хроника Кабинета; «Шекспир в России» М. Загорского; «разоблачение» западного шекспироведения: В. Узин — «Шекспир мертвый и Шекспир живой»... Но при этом и статьи, написанные как бы в стороне от идеологии (что по тем временам было почти немислимо): режиссерские размышления Козинцева над «Отелло», «Метафоры Шекспира как выражение характеров действующих лиц» Морозова.

Сборник был слишком хорош для своего времени. Так что следующий «Шекспировский сборник» появится лишь в 1958 г., а этот удостоится разности в журнале «Советская книга» (1949, №1). О характере журнала говорят годы его существования — 1946—1953 — и имя главного редактора — П. Ф. Юдин (сталинский философ, бывший для философии приблизительно тем же, кем для генетики был Т. Д. Лысенко). И имя рецензента знакомо — Р. М. Самарин.

Рецензия разгромная, но не погромная, не предполагающая незамедлительных посадок: «хороший замысел» — «показать приоритет советской науки и искусства в вопросах шекспироведения», но «сильно проигрывает при осуществлении». Недостаточность критики формализма, низкопоклонства перед Западом (хорошо, что не собственно — формализм и низкопоклонство). Немало стилистических и фактических недостатков, в определении которых Самарин, человек образованный и с прекрасной памятью, был, действительно, дока. И умел остро срезать, как в случае с Г. Козинцевым, упомянувшим о фрегате в «Отелло»: «Отелло также несовместим с фрегатами, как Нельсон — с торпедным катером».

Отмечены даже пара удач, к которым относится статья В. С. Кеменова «О трагическом у Шекспира». Кеменов (автор той самой рецензии — «В объятиях “социолога”») — чиновный искусствовед, до 1948 года глава ВОКСа —

<sup>29</sup> Морозов М. Избранное. — М.: Искусство, 1979. С. 623.

<sup>30</sup> Перельмутер В. Литературоведение Сигизмунда Кржижановского // Кржижановский С. «Страны, которых нет» Статьи о литературе и театре. Записные тетради. — М.: Радикс, 1994 (Записки Мандельштамовского общества. Т. 6). С. 9.

Всесоюзного общества культурной связи с заграницей, не просто идеологической, а полуразведывательной организации. Так что плохой статьи глава ВОКСа написать не мог (хотя на одной неправильной интерпретации классиков марксизма Самарин его все-таки ловит).

Статья В. Кеменова «О трагическом у Шекспира». Трагический пафос гуманиста следовало отнести к его собственной эпохе «первоначального накопления капитала» и похвалить за оптимистическую веру в «творческие возможности человечества», которые неотвратимо указывали в направлении светлого будущего<sup>31</sup>.

Но уже тогда существовала и другая точка зрения на трагизм Шекспира. Как явствует из отчета о работе Кабинета, на восьмой шекспировской конференции в 1946 году «рядом с докладами и выступлениями, касающимися прошлой и настоящей жизни Шекспира в России и Советском Союзе <...> были поставлены теоретические доклады...»: «О комическом начале» говорил С. Д. Кржижановский, «О трагическом начале у Шекспира» — Л. Е. Пинский.

Пинского в том самом 1946 году, когда он сделал шекспировский доклад, начнут постепенно отстранять от преподавания в МГУ — «видимо, для ослабления вредного влияния»<sup>32</sup> (он был слишком популярен у студентов). В 1950-м он будет арестован, осужден и отправлен в лагерь, откуда вернется только в начале 1956-го. Свой доклад Пинский превратит в статью в 1958-м (Трагическое у Шекспира // Вопросы литературы, 1958, №2). Она станет главой книги «Реализм эпохи Возрождения», мало изменившись с 1946 года.

Об этом есть свидетельство А. А. Аникста, соученика Пинского по довой аспирантуре в Московском государственном педагогическом институте у Франца Петровича Шиллера (Пинский у него не доучился, поскольку Шиллер был репрессирован) и Бориса Ивановича Пуришева:

Статью о трагическом у Шекспира Л. Пинский написал еще до ареста, но не успел тогда опубликовать ее. По возвращении снова встал вопрос об ее издании. Перечитав ее, я удивился — в ней ничего не было изменено. Я спросил: неужели тяжкий жизненный опыт не побудил его углубить выражение трагизма? Ответ был типичный для Пинского: «Когда меня бьют по ниже спины, это не отражается на голове»<sup>33</sup>.

«Государственное издательство художественной литературы», где «Реализм эпохи Возрождения» увидит свет, в процессе подготовки пошлет рукопись на внутреннюю рецензию — А. А. Смирнову. Тот всячески ее одобрит и письмом известит автора, что идеи Пинского, особенно в части, касающейся Рабле, показались ему близкими мыслям, высказанным в одной диссертации, в защите которой он, Смирнов, еще в 1946 году принял участие в качестве оппонента. Имя диссертанта — Бахтин.

Тогда это имя ничего не говорило Пинскому. Он пошел в архив, прочитал текст и написал его автору. Завязалась переписка, в начале 1964 года Пинский побывал у Бахтина в Саранске, позже они встречались в Малеевке и в

<sup>31</sup> Шекспировский сборник. 1947. М.: ВТО [1947]. С. 142, 145.

<sup>32</sup> Лысенко Е. Биографический очерк // Пинский Л. Минимы. — Л.: Издательство Ивана Лимбаха, 2007. С. 483.

<sup>33</sup> Аникст А. Л. Е. Пинский // Пинский Л. Магистральный сюжет. — М.: Советский писатель, 1989. С. 5.

Москве. Вначале Пинский способствовал издательской судьбе книги Бахтина о Рабле. Затем Бахтин выступил как внутренний рецензент книги Пинского «Драматургия Шекспира. Основные начала»<sup>34</sup>. Таким было первоначальное название.

Так встретились единомышленники. Единомыслие, однако, не исключало разногласий. Шекспир проявил их в полной мере.

### «Топография» или история?

Поскольку история с пропущенными главами — история с двойной хронологией, при ее изложении нужно выбрать порядок событий: ориентироваться на даты публикации или на даты написания? Если исходить из даты публикации, то развернутое высказывание Бахтина о Шекспире будет завершающим аккордом в его научном диалоге с Пинским, прозвучавшим после смерти обоих. «Дополнения и изменения к Рабле» появились в 1992-м в журнале «Вопросы философии» и в 1995-м — в составе пятого тома собрания сочинений (который увидел свет первым).

Если исходить из даты написания, то эти «Дополнения» несколькими годами предшествуют докладу Пинского о трагическом у Шекспира. Бахтин начал дополнять и изменять рукопись диссертации в надежде на то, что она может быть опубликована, накануне войны — и продолжил работу в последующие годы. «Дополнения» датируются 1943 годом (когда Бахтин после кустанайской ссылки жил под Москвой — в Савелово<sup>35</sup>).

Оттуда он и отправил экземпляр диссертации А. А. Смирнову. Тот подтвердил, что получил письмо и ожидает рукопись (12. XII. 1940). Спустя три месяца (22. III. 1941) Смирнов сообщал, что «ознакомился» с книгой еще не во всем объеме внимательно, но уверен: «Это — замечательная работа, в основу которой положена, по-моему, очень глубокая и верная мысль» (4 (1). С. 931).

«Теперь встает вопрос, что делать практически с Вашей работой? Не думали ли Вы поставить вопрос о ее представлении на ученую степень? Я горячо поддержал бы это и оказал бы содействие в меру всех моих сил». Дальше Смирнов обсуждает возможности публикации частями или книгой, обещает свое участие: «...буду хлопотать и искать путей». Он сдержит свое слово, но до начала войны остается ровно три месяца.

Тем не менее Бахтин берется за переработку. На этом этапе он дополняет рукопись по существу. Позже, стараясь удовлетворить требованиям ВАКа, он будет вынужден обеспечить ей «подстраховку» из марксистско-ленинских цитат, которой ужаснется в 60-х как «отвратительной вульгарщине», снятой им (или редактором) в процессе подготовки к изданию книги о Рабле<sup>36</sup>. Об этом, так сказать, втором направлении переработки сейчас есть смысл упомянуть как о свидетельстве того, что Бахтин учитывал ситуацию и был готов отзываться на нее

<sup>34</sup> Рецензия М. М. Бахтина впервые опубликована в блоке материалов (подготовленном Н. А. Паньковым), касающихся отношений Бахтина с Пинским: Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. № 2 (7). С. 63—72. См. также: Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. — М., 2002. С. 440—450.

<sup>35</sup> История работы над диссертацией и ее защиты на фоне биографии ученого впервые восстановлена в публикациях Н. А. Панькова, позже в его биографии Бахтина. Теперь она отражена также в 4 (1) томе собрания сочинений — «Материалы к книге о Рабле (1930—1950-е гг.)», подготовленные И. Л. Поповой.

<sup>36</sup> Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. №1. С. 147, 177.

— необязательно подстраховываясь так прямолинейно, как это приходилось делать перед лицом ВАКа, но реагируя на полемику и в столкновении идей, заостря направленность собственных. Фоном для его высказывания о Шекспире в 1943 году, как кажется, послужило отталкивание от осужденной концепции «вульгарного социологизма» и предпочтение, официально отданное «народности». И то, и другое было созвучно Бахтину, но получило у него развитие, совершенно непредусмотренное идеологической схемой.

«Дополнения» предназначались для главы по истории смеха. Они незавершенны, фрагментарны, оставлены для дальнейшего обдумывания. Однако общее направление мысли в ее новизне (и в проявленности тех аспектов, которые были затенены) очевидно. Прежде всего, с новой значительностью и в иной смысловой огласовке возникает понятие «серьезности»:

Кроме серьезности официальной, серьезности власти, устрашающей и пугающей серьезности, есть еще неофициальная серьезность страдания, страха, напуганности, слабости, серьезность раба и серьезность жертвы... (5, 1996. С. 81).

Параллельно с «Дополнениями» или чуть ранее Бахтин набрасывает фрагмент о «Проблеме серьезности» (включенный редакторами Собрания сочинений в состав другого фрагмента — «Философские основы гуманитарных наук»). «Серьезность» теперь выступает не как официальный оппонент «смеху», но как дополнительная к нему «классификационная категория» (комментарий Л. А. Гоготышвили; 5. С. 386). И по этой аналогии Шекспир выступает дополнително к Рабле, поскольку на фоне универсальности карнавала им выведена индивидуальность человека: «Шекспиру принадлежит открытие и оправдание индивидуальной жизни внешнего человека во внешних же топографических координатах мира» (комментарий И. Л. Поповой; 5. С. 400).

Имея в виду будущий диалог с Пинским, здесь есть смысл наметить как сближения, так и различия. Модель «трагического начала» у Шекспира будет, по Пинскому, сходной, но универсальный план трагедии для него представлен не карнавалом, а «эпическим моментом»<sup>37</sup>. Обладатель же «индивидуальной жизни» мыслится не как «внешний человек», а как рефлектирующий герой, хотя и не знающий еще «позднейшего раздвоения»<sup>38</sup>.

«Эпический момент», соотнесенный с «эпическим состоянием общества», для Пинского — характеристика исторического бытия. У Бахтина, в его понимании Шекспира, историческое хотя и присутствует, но не должно играть роли в *осмыслении* трагедии.

В ценностном порядке шекспировского мира первый, по Бахтину, глубинный уровень назван *топографическим*, поскольку на нем задаются основные пространственные и смысловые координаты: «... верх, низ, зад, перед, лицо, изнанка, нутро, внешность...» (Дополнения и изменения к Рабле. 5. С. 84). Второй план связан с проблематикой юридической законности и зем-

<sup>37</sup> Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. С. 258.

<sup>38</sup> Там же. С. 267.

<sup>39</sup> Выступая на Бахтинском конгрессе в Калгари (1997), Г. С. Морсон предложил термин, точно соответствующий именно этому плану бахтинской иерархии смысла — *tempics* по аналогии с термином *prosaics* для обозначения поэтики Бахтина (термин был введен Г. С. Морсоном и К. Эмерсон и получил распространение).

ной власти, всего того, над чем властвует не миф, а Время<sup>39</sup>. «Далее идет третий план, конкретизирующий и актуализирующий образы уже в разрезе его исторической современности (этот план полон намеков и аллюзий); этот план непосредственно сливается и переходит в орнамент...» (Дополнения и изменения к Рабле. 5. С. 87).

Выстроив свою смысловую иерархию, Бахтин высказывает категорическое суждение о том, что «все существенное у Шекспира может быть до конца осмыслено только в первом (топографическом) плане», — и даже более того: «Шекспир — драматург первого (но не переднего) глубинного плана» (5. С. 87).

Два слова требуют комментария. Первое — «топографический», так как оно ощущается как замена более привычному в этом смысле понятию «мифологический». Замена произведена сознательно: для Бахтина «запретна» категория «мифа», а также «символа» по причинам их «сакральной центрирующей роли» у современных платоников. Бахтин настолько избегает термина «миф», что, по мнению комментатора ((Л. А. Гоготшвили), именно здесь «в его концепции ощутима некоторая терминологическая “пустота”, частично заполняемая понятием “топографически единая картина мира”» (5. С. 388).

Понятие непривычно, но прозрачно в желании избавиться от перегрузки символизацией и развернуть пространственную картину мира, свободную от навязанных и слишком общих смыслов. На фоне английского шекспироведения эта терминология подсказывает аналогию с намерением одного из создателей современного шекспироведения Дж. Уилсона Найта выяснить «пространственную» природу шекспировских пьес<sup>40</sup>. Бахтин своим смысловым ходом, который может показаться причудливым и исключительно индивидуальным, неожиданно выводит мысль к тому руслу, которое уже стало классическим для мирового шекспироведения.

В его топографии с большим трудом поддается истолкованию еще одно слово — «только». Почему «только» на глубине топографии действуют механизма шекспировских сюжетов? Почему все относящееся к быту, политике, истории выносятся за скобки смыслообразования?

Именно универсализация карнавала в «Рабле» (не его наличие как всеобщего бытия, а как бытия на все времена) казалась спорным моментом и смущала не только недоброжелателей (см. выше отзыв Самарина), но и единомышленников, того же Пинского. В передаче его вдовы Е. М. Лысенко это мнение дано с прямолинейной недвусмысленностью:

Леонид Ефимович находил, что у Михаила Михайловича в книге о Рабле есть какая-то внеисторичность, что открытая им смеховая культура низов накладывается на все эпохи и теряет свою специфику средневековую и времен Ренессанса» (запись Н. А. Панькова<sup>41</sup>).

В рецензии Пинского на книгу о Рабле если и сказано об опасности такого рода, то скорее как об опасности неверного истолкования Бахтина, когда он (Пинский это предчувствовал!) превратится в «моду»:

<sup>40</sup> Knight W. G. The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy. L.: Methuen and co, 1978. P. V (первое издание — 1930).

<sup>41</sup> Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994. №2 (7). С. 109—110.

Легко предвидеть, что оригинальные и блестяще аргументированные идеи исследования М. М. Бахтина могут стать «модными», что неумеренные поклонники попытаются придать им чуть ли не универсальный характер. Никакая теория не гарантирована от вульгаризации. Что касается автора, то он достаточно четко указал пределы «карнавального», «гротескного», «амбивалентного» мировоззрения, которое не распространяется ни на серьезные формы эпоса, лирики и драмы фольклорного происхождения, ни на трагедии Шекспира с их «сосуществованием серьезного и смешового аспекта мира»...<sup>42</sup>

Далее Пинский говорит о том, как тонко Бахтин отделяет гротеск у Рабле от смеховой культуры XVII столетия и от будущих гротескных форм — в романтизме, у сюрреалистов и Кафки. А еще ранее в тексте рецензии он отводит от Бахтина возможный упрек во внеисторичности: «Перед нами, по сути, исследование одновременно социально-историческое (художественная традиция определенной среды и эпохи) и типологическое...»<sup>43</sup>

Что же, Е. М. Лысенко подвела память? Едва ли. Пинский менее всего намеревался развернуть полемику с Бахтиным (чья книга проходила с таким трудом и могла повлечь за собой идеологический разнос) в открытой печати. Но расхождение, именно в том плане, о котором свидетельствует Е. М. Лысенко, подтверждается объективным расхождением, засвидетельствованном работами двух ученых, и прежде всего — в отношении Шекспира.

Казалось бы, Шекспир, открывший историю и современность, дает прямой повод не только к «серьезности», но и к историчности. Однако Бахтин заостряет мысль, настаивая исключительно на топографическом пространстве. Достаточным ли объяснением будет здесь желание оттолкнуться от недавней (для 1943 года) социологической модели? Едва ли. Даже если такое тактическое соображение присутствовало как мотив, то явно неглавный и недостаточный в момент проговаривания столь концептуальной мысли. Объективно — для читателя — Бахтин обозначил момент разрыва с тем, что преобладало в шекспироведении не только в 30-х, но заранее разошелся с тем, что утверждает себя в 60-х как исторический подход к Шекспиру. Этот подход будет основным в такой степени, что, казалось, исключит какую-то иную возможность, но окажется способным вместить в себя все варианты историчности: и «Шекспир — наш современник», и Шекспир — историк своего времени, каким его представит Ю. Ф. Шведов в книге «Исторические хроники Шекспира» (1964), первой у нас посвященной этому жанру и в рамках исторической концепции очень дельной.

Пинский также откроет книгу «Шекспир» главой о хрониках. Эта глава — едва ли не лучшая в книге, поскольку как автор хроник и поэт истории Шекспир был ему особенно близок. К тому же в хрониках, в шекспировской концепции Времени, таятся начала двух его других жанров — трагедии и комедии. Так полагал Пинский.

А Бахтин утверждал, что «все существенное у Шекспира может быть до

---

<sup>42</sup> Пинский Л. Новая концепция комического // Пинский Л. Магистральный сюжет. С. 365. При первой публикации текста этой рецензии Пинского ее название было другим: «Рабле в новом освещении» (Вопросы литературы. 1966. № 6).

<sup>43</sup> Там же. С. 361.

конца осмыслено только в первом (топографическом) плане». Заметим, что он не говорит, будто все у Шекспира *совершается* в этом плане, но *только* «может быть до конца *осмыслено*»...

Решение Лира не может быть осмыслено как акт старческого слабоумно-го тщеславия, а убийство, совершенное Макбетом, — как уголовное преступление. И то и другое есть символическое действие, соотнесенное с короной, с властью и, тем самым, — «надъюрисдикционное преступление всякой самоутверждающейся жизни (implicite включающей в себя как свой конститутивный момент убийство отца и убийство сына), надъюрисдикционное преступление звена в цепи поколений, враждебно отделяющегося, отрывающегося от предшествующего и последующего...» (5. С. 85—86).

Речь не о том, что Макбета нельзя рассматривать как преступника и политика-макьявеллиста. Можно, но не теряя из виду глубинный план происходящего и только в нем *осмысляя* трагический сюжет. Об этой глубине, слишком часто и упорно не замечаемой, теряемой из виду в разговорах как нравственных, так и политических, напоминает Бахтин. Он дает примеры только из великих трагедий, в событиях которых преобладает ритуальность глубинной топографии.

Но у Шекспира есть пьесы, не менее сложные для нашего понимания, — оттого, что смысловые планы в них странным образом перекрещиваются и интерпретатору предстоит в каждый отдельный момент решить, каким образом топографическая подсветка меняет значение происходящего в пространстве исторического Времени. Возникает подозрение, а не нарушена ли в подобных пьесах цельность смысла и действия? Таковы «проблемные пьесы». В них нужно уметь различить глубину топографии, и тогда смысл раскрывается неожиданным образом, устанавливающим связи, которые казались безнадежно оборванными.

Именно такую процедуру произвел уже упомянутый Дж. Уилсон Найт с последней шекспировской комедией «Мера за меру», веками считавшейся «неудачной». Прочитанная на фоне жанра моралите, она вдруг озарилась смыслом и выдвинулась в число самых популярных пьес Шекспира, конкурируя в театре XX века с великими трагедиями<sup>44</sup>. Таков действенный, практический смысл подхода, которому Бахтин дает имя — топографический.

Пинский скорее всего не знал неопубликованных «Дополнений и изменений к Рабле», но склад бахтинской мысли ему было известен. Он проявил себя и во внутренней рецензии на книгу Пинского «Шекспир», заказанную издательством «Художественная литература» и написанную Бахтиным в апреле 1970 года.

Статус Бахтина в течение 60-х, после публикации «Поэтики Достоевского» и книги «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», решительно повысился. Теперь он мог оказать ответную поддержку — и сделал это с первых же слов своего отзыва: «Книга Л. Е. Пинского — замечательная по своеобразие и глубине монография о Шекспире-

---

<sup>44</sup> См. об этом подробнее: *Шайтанов И.* Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело» // Вопросы литературы. 2003. №1. 123—148.



драматурге...» Если вначале у него есть возражения, то только по поводу того, что автор умалает значение им сделанного:

Не могу согласиться с автором, когда он предлагает считать («на худой конец») свою чрезвычайно богатую конкретным материалом и, в сущности, совершенно полную и завершенную по мысли книгу «лишь разросшимся теоретическим введением к несколько по-новому прочитанному “Королю Лиру”» (стр. VI). Мне кажется, что это утверждение следовало бы исключить из «Предисловия» (6, 2002. С. 440).

Очень высоко мнение Бахтина по поводу первого жанрового раздела — «Комедии» (увы, но именно этот раздел будет снят в книге по соображениям объема; напечатан отдельными статьями сначала в «Шекспировском сборнике 1967», а потом в полном объеме в книге «Магистральный сюжет»). Здесь Бахтин с полным на то основанием узнает наибольшую близость к своей собственной концепции. И Пинский особенно ценил вклад Бахтина именно в область комического и теорию смеха. При посмертной перепечатке (в книге «Магистральный сюжет»), вероятно, было восстановлено первоначальное название рецензии Пинского на Рабле (по какой-то причине измененное в журнале?): «Новая концепция комического».

Бахтину близко понимание шекспировской комедии как «смеющейся», смех которой восходит к «народным увеселениям и играм карнавального типа» (6. С. 441—442). Воплощение этого смеха — Фальстаф: «Фальстафовские страницы одни из лучших в книге» (6. С. 443). Замечательно то, что комический герой попадает в другой жанр — в хронику. Или, по Пинскому, в другой магистральный сюжет — Время, в то время как в комедии властвует Природа. Глава о Фальстафе названа с концептуальной афористичностью: «История и Природа перед взаимным судом».

Любопытно, что в рецензии Бахтина это название чуть изменено: «Время и природа». Так было в рукописи или сработало бахтинское подсознание, заменив неблизкое ему понятие «история» на универсальное и философичное «время»?<sup>45</sup> У Пинского оно присутствовало в лишь подзаголовке главы: «*Время и фон*».

Если разделы о комедии и хронике Бахтин безусловно одобрил, сказав высокие слова, то в оценке раздела о трагедии возникли если не замечания, то критические соображения — начиная с объема, несоразмерно большого в общей композиции книги: «752 страницы из 972 (комедии и хроники вместе занимают 220 страниц» (6. С. 444). Далее Бахтин достаточно подробно предлагает иную, более «пропорциональную разбивку» третьей части.

Бахтин не подвергает сомнению «историческое определение основы трагического» (6. 446) как слома эпох, но сомневается в том, можно ли достичь на историческом пути полного объяснения. «Л. Е. Пинский прекрасно раскрывает всемирность» шекспировского театра, но почему не пойти далее и не увидеть «космичность» шекспировских образов (6. С. 447)?

Историчность — космичность: казалось бы, Бахтин продолжает говорить о природе трагического, но одновременно и о ее форме, поскольку «траге-

<sup>45</sup> В том же году, что и книга, в журнале «Вопросы философии» (1971. №6) печаталась фальстафовская глава под названием «Образ Фальстава». В ее подзаголовке понятия переставлены, но они те же, что и в книге: «Природа и история...»

дия как художественный жанр» не может быть объяснена только «историческим кризисом», она возникла, «когда созрели для нее формально жанровые предпосылки, которые вызревали столетиями» (6. С. 448).

И вот здесь очень мягко, но со всей определенностью Бахтин указывает на главную слабость в части о трагическом: Шекспир «является прямым наследием средневекового театра и народно зрелищных форм», это формообразующая основа его трагедии, которую Пинский учитывает в отношении комедии, но «при анализе трагического театра Шекспира он на этом вопросе почти вовсе не останавливается» (6. С. 447). А не останавливаясь на нем, нарушает логику собственного исследования, обещанную в кратком Предисловии:

Цель этой книги, не претендующей на то, чтобы быть монографией о творчестве Шекспира,— выяснение единства, тематического и структурного, драматургии Шекспира: того, что дает основание говорить о «шекспировском стиле» драмы. Из «основных начал» главное внимание уделено жанру, с чем связано и членение книги на отделы. Трудно согласиться с мнением, распространенным в наше время на Западе (в значительной мере под влиянием Бенедетто Кроче), о несущественности для поэзии, в частности для Шекспира, категории поэтического жанра как недостаточно конкретной, мало определяющей личное своеобразие великого художника (а значит, и его стиля), как слишком «школьной» категории искусства. Анализ основных начал показывает, напротив, что жанровая природа пьес Шекспира не менее характерно и конкретно развита, чем в «правильной» драматургии классицизма, от которой шекспировская драма отличается большей органичностью «внутренней формы»...<sup>46</sup>

Принцип, принятый автором, — жанровый, хотя Пинский дает понять, что знает о его скомпрометированности в глазах эстетики еще начала XX столетия. И в то же время это подход, созвучный стремлению в классическом шекспироведении — уйти от «характерологии», обратиться к целому: не Гамлет, но «Гамлет».

По Пинскому, общее для шекспировского жанра — «театральное видение», определяется формулой «мир — театр» и преломляется «в каждом жанре на свой лад»<sup>47</sup>. Характер этого преломления зависит от магистрального сюжета: Природа для комедии, Время — для хроники, «личность героя»<sup>48</sup> для трагедии. Как уже было сказано, по соображениям объема в книге остаются только два жанра: хроника и трагедия.

Сейчас, спустя сорок лет, несколько странно обсуждать возможность редакционных изменений в плане книги. Но жаль, что Пинский не отнесся более внимательно к композиционным замечаниям Бахтина. Жаль, что по соображениям объема он снял часть о комедиях, а не преобразовал, сокращая, непомерно разросшуюся часть о жанре трагедии.

Хотя понятно и то, что сокращать ее было бы трудно. Она стройна в смысле концептуального плана. Сокращать — означало менять концепцию и переписывать книгу. Понятно, что на это Пинский пойти не мог.

---

<sup>46</sup> Пинский Л. Е. Шекспир. С. 4.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же. С. 102.

Стройность построения в данном случае — стройность гегельянской системы, построенной по принципу триады. Это его мыслительная ориентация, о которой он писал Бахтину в процессе работы над «Шекспиром» ((21. 04. 1966)):

Как идет работа над «Жанрами»? Помните, что Бог тройку любит! А для меня, неисправимого гегельянца, вне триады нет мысли. Вот и я — как дошел до третьего раздела своей «Драматургии Шекспира», до трагедий (после комедий и хроник) — получилась хроническая трагикомедия, из которой я не могу выбраться уж года полтора, торчать мне еще в ней и торчать» (6. С. 702)<sup>49</sup>.

Работа над «Жанрами», т. е. как продвигается у Бахтина работа над «Проблемой речевых жанров». Ею интересуется Пинский, поскольку это подход, обещанный им самим в Предисловии к «Шекспиру». Так что разработка этой теоретической проблемы имеет для него инструментальное значение.

Его собственная гегельянская работа не только затягивается во времени, но и приводит к непомерному разрастанию объема. И, в конце концов, отвлекает от жанрового мышления, воплощенного в частях о комедии и хронике. Но когда комедия была снята, жанровая триада нарушилась. А сам гегельянский принцип стал навязчиво повторяться в разделе о трагедии. На уровне героя: актер Времени, сознательный актер Времени, трагически знающий актер. На уровне типа трагедии: «натуральная» трагедия раннего периода, «субъективная» трагедия доблести, «социальная» трагедия состояния мира. Триады продолжают множиться и на других уровнях (Гегель попутал!): «три типа театральной игры», «три архетипических образа» в «Лире»...<sup>50</sup>

Разговор же о пьесах, их жанровый анализ, дробится и распадается. Блестящая в разделе о хронике, «глубокая и оригинальная» (6. С. 449) во многих оценках и эпизодах второй части, книга все-таки сместилась от жанра к триаде, от Шекспира к Гегелю. Целое шекспировского произведения в ней дробится на классификационных уровнях, а сама она, как целое, неизбежно утяжеляется.

Можно о чем-то сожалеть или с чем-то не соглашаться, но «Шекспир» Пинского — лучшая русская книга о Шекспире. Она завершила шестидесятые годы XX века, которые были предварены и по сей день самым авторитетным изданием Шекспира. Внутри этого десятилетия — знаменитые фильмы, спектакли, публикация статей Л. С. Выготского, мыслей М. М. Бахтина (хотя и не самого его развернутого высказывания о Шекспире)... Насыщенное десятилетие, поднявшее русскую мысль о Шекспире на высоту, на которой она не смогла долго удержаться, разлетевшись театральными рецензиями, не слишком частыми диссертациями, перемежаемыми еще более редкими удачами популяризации, компиляции и учебной литературы. В годы «перестройки» и это было заслонено тем, чего востребовал «массовый» вкус — а он хотел «загадок», «тайн», для которых Шекспир (чаще биография, чем творчество) служил лишь поводом.

<sup>49</sup> Письма Л. Е. Пинского М. М. Бахтину, находящиеся в архиве последнего, остаются неопубликованными.

<sup>50</sup> Пинский Л. Е. Шекспир. С. 339.

# Список печатных трудов Н. А. Панькова

## Статьи, монографии

1. В. А. Жуковский — читатель и переводчик В. Скотта // Материалы всесоюзной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс». Филология. Новосибирск: Новосибирский университет, 1977. С. 135—142.
2. Английский прерафаэлитизм как литературное движение (методические указания). М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1981. 22 с.
3. Прерафаэлиты и их место в истории английской поэзии второй половины XIX—начала XX вв // Вопросы экономического, социального и культурного развития социалистического общества в свете решений XXVI съезда КПСС. Тезисы докладов республиканской научно-теоретической конференции молодых ученых. Рига: Латвийский университет, 1982. С. 142—143.
4. О формальных средствах достижения художественной выразительности в поэзии английских прерафаэлитов // Проблемы современной филологии. Диалектика формы и содержания в языке и литературе. Пермь: Пермский университет, 1982. С. 169—170.
5. К вопросу о художественном методе Д. Г. Россетти (на материале цикла сонетов «Дом Жизни») // Проблемы метода и жанра. Томск: Издательство Томского университета, 1983. С. 78—96.
6. Роль символических образов в цикле сонетов Д. Г. Россетти «Дом Жизни» // Роль слова в стихах и прозе (материалы конференции). М.: Издательство Московского университета, 1983. С. 53—54.
7. Некоторые аспекты поэтики английских прерафаэлитов (на материале «Willowood sonnets» Д. Г. Россетти) // Жанровое своеобразие и стиль. М.: Издательство Московского университета, 1985. С. 87—94.
8. История зарубежной литературы. Литература средних веков и Возрождения. Учебное пособие для вузов. Минск: «Университетское», 1988. 238 с. (совместно с Т. В. Ковалевой и И. Л. Лапиным).
9. Методические рекомендации к практическим занятиям по курсу «История зарубежной литературы XIX века». Часть первая. «Зарубежная литература 1789—1830 гг.». Витебск: Витебский пединститут, 1989. 26 с.
10. Традиция литературной сказки и проблема художественного историзма (сказка Леонида Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца») // Проблемы художественного историзма. Тезисы всесоюзной научной конференции. Херсон: Херсонский пединститут, 1989. С. 34—35.
11. Гоголевские традиции в творчестве Владимира Высоцкого // Творчество Н. В. Гоголя и современность. Тезисы научно-практической конференции. Часть 2-я. Нежин: Нежинский пединститут, 1989. С. 13—14.
12. Проблемы социальной экологии в произведениях В. С. Высоцкого // Экологические проблемы в преподавании гуманитарных и естественно-научных дисциплин в педагогических вузах. Тезисы межвузовской научно-практической конференции. Белгород: Белгородский пединститут, 1989. С. 42—44.
13. Жанровая традиция видения в творчестве Д. Г. Россетти // Сюжет и фабула в структуре жанра. Калининград: Калининградский университет, 1990. С. 28—34.
14. Художественная условность и историзм в литературной сказке // Проблемы художественного историзма. Часть 1. Херсон: Херсонский пединститут,

1990. С. 110—125.

15. Философские идеи М. М. Бахтина в истолковании западных исследователей // Идеология и перестройка. Тезисы республиканской научно-практической конференции. Витебск: Витебский технологический институт, 1990. С. 166—168.

16. Художественная структура поэмы В. Коркия «Свободное время» // Поэзия русского и украинского авангардизма. Тезисы Всесоюзной научной конференции. Херсон: Херсонский пединститут, 1990. С. 138—139.

17. Творчество В. С. Высоцкого и народная смеховая культура Польши // Сопоставительное литературоведение: подходы, критерии, опыт. Витебск: Витебский пединститут, 1990. С. 105—110.

18. Образ Э.-Т.-А. Гофмана в советской поэзии // Художественное мышление Э.-Т.-А. Гофмана. Тезисы межрегионального научного семинара. Калининград: Калининградский университет, 1990. С. 67—70.

19. Роль поэзии в преподавании истории литературы (стихи о зарубежных писателях и поэтах) // Роль искусств в воспитании творческой личности. Тезисы республиканской научно-практической конференции. Кировоград: Кировоградский пединститут, 1990. С. 70—71.

20. Типологические схождения в творчестве Н. А. Некрасова и В. С. Высоцкого // Современное прочтение Н. А. Некрасова. V Некрасовские чтения. Тезисы выступлений. Ярославль: Ярославский пединститут, 1990. С. 90—91.

21. Д. Минаев и В. Курочкин как переводчики Ш. Бодлера // Проблемы изучения некрасовских журналов. Тезисы докладов. Волгоград: Волгоградский университет, 1991. С. 31—32.

22. Развитие у школьников интереса к поэзии // Формирование эстетического отношения к искусству. Т. 5. М.: АПН СССР, 1991. С. 185—189.

23. Методические рекомендации к практическим занятиям по курсу «История зарубежной литературы XIX века». Часть вторая. «Зарубежная литература 1830—1871 гг.» Витебск: Витебский пединститут, 1991, 32 с.

24. Поэтическое мышление Элизабет Барретт Браунинг // Художественное мышление в литературе XIX—XX вв. Калининград: Калининградский университет, 1992. С. 122—133.

25. Как пишут труды, или Происхождение несозданного авантюрного романа (Вадим Кожин рассказывает о судьбе и личности М. М. Бахтина). Интервью // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1992. № 1. С. 109—122.

26. Загадки раннего периода (еще несколько штрихов к «Биографии М. М. Бахтина» // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1993. № 1. С. 74—89.

27. «От хода этого дела зависит все дальнейшее...» (Защита диссертации М. М. Бахтина как реальное событие, высокая драма и научная комедия) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1993. № 2—3. С. 29—54.

28. Стенограмма заседания Ученого совета ИМЛИ им. А. М. Горького. Защита М. М. Бахтиным диссертации «Рабле в истории реализма» (публикация и комментарии) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп» 1993. № 2—3. С. 55—119.

29. Л. Кэрролл и В. Высоцкий (поэтика нонсенса) // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Материалы межреспубликанской научной конференции. Гродно, 1993. С. 212—216.

30. Комментарии к наброску М. М. Бахтина «К переработке книги о Достоевском. П» // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1994. № 1. С. 76—82.

31. «Я просто благодарю свою судьбу...» (Вадим Кожин вспоминает о том,

как удалось переиздать «Проблемы творчества Достоевского»). Интервью // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1994. № 1. С. 104—109.

32. Из семейного архива Л. Е. Пинского (публикация, предисловие и комментарии) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1994. № 2. С. 55—107.

33. Два монолога об одном диалоге. Е. М. Лысенко и В. В. Кожинovas рассказы-вают о М. М. Бахтине и Л. Е. Пинском. Интервью // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1994. № 2. С. 108—118.

34. Вопрос о родословной М. М. Бахтина: все ли так ясно? // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1994. № 2. С. 124—137.

35. Предисловие к запоздавшему «Послесловию ...» С. С. Конкина // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1994. № 3. С. 130—134.

36. Невельский период биографии М. М. Бахтина: по страницам архивных материалов // Невельский круг М. М. Бахтина. Тезисы докладов научных чтений, состоявшихся в Невеле в сентябре 1994 года. М.: «Наследие», 1995. С. 32—33.

37. Бахтинская конференция в Невеле (сентябрь-94) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1995. № 1. С. 177—186.

38. Позвольте представить: «Диалог. Карнавал. Хронотоп» // «Вопросы литературы». 1995, вып. 1. С. 376—378.

39. К истории книги В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка». Фрагмент личного дела В. Н. Волошинова (публикация и подготовка текста) // «Известия РАН. Серия языка и литературы». 1995, том 54. № 3. С. 63—76.

40. Мифологема Волошинова (несколько замечаний как бы на полях архивных материалов) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1995. № 2. С. 66—69.

41. Личное дело В. Н. Волошинова (подготовка к публикации и комментарии) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1995. № 2. С. 70—99.

42. Подготовка текста и комментарии к «Наброскам к статье о Маяковском» М. М. Бахтина // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1995. № 2. С. 124—151.

43. О памятном, о важном, о былом... (устные воспоминания С. И. Каган и Ю. М. Каган). Интервью // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1995. № 2. С. 165—181.

44. Высказанное и невысказанное (воспоминания Г. Б. Пономаревой о М. М. Бахтине). Интервью // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1995. № 3. С. 59—77.

45. Диалог и карнавал в хронотопе Витебска середины 1990-х (Первые Бахтинские чтения, 3—6 июля 1995 года) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1996. № 1. С. 181—192.

46. Некоторые этапы творческой истории книги М. М. Бахтина о Рабле // Бахтинские чтения — I. Материалы международной научной конференции, 3—6 июля 1995. Витебск, 1996. С. 87—96.

47. «Podróż do miasta» jako motyw tematyczny w ludowych kulturach słowiańskich // Miasto i kultura ludowa w dziejach Białorusi, Litwy, Polski i Ukrainy. Kraków: Międzynarodowie Centrum Kultury, 1996. S. 29—42.

48. Бахтин М. М. К вопросам теории романа. К вопросам теории смеха. <О Маяковском> (Подготовка текста и комментарии) // Бахтин М. М. Собр. соч. в 7-и тт. Т. 5, М., 1997. С. 424—457.

49. Бахтин на фоне Достоевского (памятные вечера в Санкт-Петербурге и Москве) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп». 1996. № 2. С. 118—151.

50. Независимость научного издания — фикция или цель? (из опыта издателя научного журнала) // Недзяржаўная выдавецкая дзейнасць у Беларусі. Гісторыя і сучаснасць. Матэрыялы міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі.

Мінск, 1997. С. 35—37.

51. М. М. Бахтин: ранняя версия концепции карнавала. В память о давней научной дискуссии // «Вопросы литературы». 1997. № 5. С. 87—122.

52. М. М. Бахтин о карнавализованной поэтике В. В. Маяковского // *Bahtin in humanistichne vede. Bakhtin and the Humanities*. Ljubljana, 1997. С. 37—44.

53. Creative History of M. Bakhtin's Book on Rabelais // *Face to Face: Bakhtin in Russia and the West*. Sheffield: Academic Press, 1997. P. 196—202.

54. Архивные материалы о невельском периоде биографии М. М. Бахтина // Невельский сборник. Вып. 3. Санкт-Петербург: «Акрополь», 1998. С. 94—110.

55. «Everything Else Depends on How This Busyness Turns Out...» The Defence of Mikhail Bakhtin's Dissertation as Real Event, as High Drama and as Academic Comedy: Part 1 // «Dialogism. An International Journal of Bakhtin Studies», 1998, issue 1, P. 11—29. Part 2 // «Dialogism. An International Journal of Bakhtin Studies», 1999, issue 2, P. 7—40.

56. «Но мы истории не пишем...» Несколько соображений о специфике биографического жанра // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1997. № 1. С. 98—139.

57. Тридцать лет спустя. Редактор «Рабле» С. Л. Лейбович вспоминает о подготовке книги к изданию (публикация и комментарии) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1997. №1. С. 164—186.

58. А. М. Поламишев вспоминает два разговора с М. М. Бахтиным о «карнавальской чуши бытия» // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1997. № 4. С. 114—123.

59. Неизвестные материалы о В. М. Архангельском // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1998. № 2. С. 65—75.

60. Защита Махлина (Огонь, вода и медные трубы периода «ламинальности» // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1998. № 2. С. 134—136.

61. Вокруг «Рабле» и Тарле // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1998. № 4. С. 85—101.

62. Пинский Л. Е. Отзыв о книге М. М. Бахтина «Творчество Рабле и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса» (публикация и комментарии) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1998. № 4. С. 102—117.

63. Archive Material on Bakhtin's Nevel Period // «South Atlantic Quarterly» 97:3/4, Summer/Fall 1998, P. 737—752.

64. «Рабле есть Рабле...» Материалы ВАКовского дела М. М. Бахтина (публикация, подготовка текста и комментарии) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1999. № 2. С. 50—137.

65. Гёте в Саранске. Письма М. М. Бахтина к И. И. Канаеву (публикация, подготовка текста, послесловие) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1999. № 3. С. 79—97.

66. Бахтин. Рабле // Современный словарь-справочник по литературе. М.: Олимп: ООО «Фирма «Издательство АСТ»», 1999. С. 46—50, 405—407.

67. «В поисках утраченного времени»: М. М. Бахтин и В. В. Кожин на фоне 1960-х // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 2000. № 3—4. С. 71—113.

68. Из переписки М. М. Бахтина и В. В. Кожина (1960—1966) (публикация, подготовка текста, комментарии) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 2000. № 3—4. С. 114—290.

69. М. М. Бахтин в контексте русской культуры XX в. / Сост., отв. ред. М.: Языки русской культуры, 2000. 380 с.

70. «Мой метод раскрытия неофициальной культуры...»: Научная логика книги М. М. Бахтина о Ф. Рабле // Наука о литературе в XX веке (История, методология, литературный процесс). М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 31—47.

71. «Подготовлю для Вас наброски Михал Михалыча...» (Памяти В. В. Кожина) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 2001. № 1. С. 4—19.
72. Бахтин М. М. Язык и речь (публикация, комментарии) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 2001. № 1. С. 23—31 (совместно с В. М. Алпатовым).
73. Книга М. М. Бахтина о Рабле: Научная логика и динамика замысла // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 2001. № 4. С. 101—134.
74. Сорокина Р. М. Воспоминания о Витебской консерватории 1918/1922 гг. (публикация и комментарии) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 2001. № 4. С. 135—150.
75. «Everything Else Depends on How This Busyness Turns Out...» The Defence of Mikhail Bakhtin's Dissertation as Real Event, as High Drama and as Academic Comedy // M. Bakhtin and Cultural Theory (revised and expanded 2nd ed.). Manchester, New York, 2001, P. 26—61
76. Тимофеев Л. И., Поспелов Г. Н. Устные мемуары. М.: Издательство Московского университета, 2003 (составление, предисловие, комментарии к устным мемуарам Л. И. Тимофеева. С. 108—177).
77. Математики рассказывают. М.: «Минувшее», 2005 (примечания. С. 311—318).
78. Теория карнавала «русское отношение к смеху» // «Вестник Московского университета». Серия «Филология». 2005. № 2. С. 60—73.
79. Из переписки М. М. Бахтина с В. Н. Турбиным // «Знамя», 2005. № 7. С. 113—161. №8. С. 177—197 (Подготовка текста к печати и комментарии).
80. Маскарад в Невеле // Невельский сборник. СПб: «Акрополь», 2005. С. 92—107.
81. Гурвич И. Н. Из первых лет Великой Октябрьской революции. Товарищ Луначарский (публикация и комментарии) // Невельский сборник. СПб: «Акрополь», 2005. С. 108—112.
82. Из беседы В. Д. Дувакина с О. А. Державиной // Из истории филологии. Сборник статей и материалов к 85-летию Г. В. Краснова. Коломна: Коломенский государственный педагогический университет, 2006. С. 238—253 (комментарии).
83. Новые материалы к биографии М. М. Бахтина // «Известия РАН (Серия литературы и языка)», 2006, Том 65. № 1. С. 45—56.
84. Керченские терракоты и проблема «античного реализма»: книга М. М. Бахтина о Рабле и русская наука об античности конца XIX—XX вв // «Новое литературное обозрение», 2006. № 79. С. 101—119.
85. М. М. Бахтин и теория романа // «Вопросы литературы», 2007. №3. С. 252—315.
86. Смысл и происхождение термина «готический реализм» // «Вопросы литературы», 2008. №1. С. 227—248.
87. Мейерхольд — «великий и ужасный»... Устные воспоминания писателя Виктора Ардова о В. Э. Мейерхольде // «Вопросы литературы», 2008. №3. С. 296—331.
88. «Я вам расскажу совершенно поразительную историю...» Устные воспоминания Виктора Ардова о Сергее Есенине. Вступительная статья, публикация и примечания // «Вопросы литературы», 2009. №3. С. 416—448.
89. «Роман как наиболее подлинный эпический жанр...». Два доклада М. М. Бахтина по теории романа (ИМЛИ, 1940, 1941) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 2009. №1. С. 64—169.
90. Вопросы биографии и научного творчества М. М. Бахтина. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. — 720 с.
91. М. Вольпин, В. Дувакин. Встречи с Маяковским. Вступительная статья, публикация и примечания // «Вопросы литературы», 2010. №1. С. 320—376.



### Переводы

1. Анкета «ДКХ» // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1995. № 1. С. 5—15 (совместно с А. Е. Лало).
2. Кеннеди Б. «Наш» Бахтин против «вашего» Бахтина: Имманентна ли холодная война // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1995. № 3. С. 164—177 (совместно с Г. М. Нургалеевой).
3. Брэндиш К. Впечатления о VIII Международной Бахтинской конференции // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1997. № 4. С. 164—165.
4. Томсон К. Кризис в Калгари. Впечатления от 8-ой Международной Бахтинской конференции «Диалог и культура» // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1997. № 4. С. 174—182.
5. Делчева Р., Власов Э. Михаил Бахтин и учение социалистического реализма // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 1999. № 3. С. 5—32.
6. Набоков В. В. Комментарий к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М.: НПК «Интелвак», 1999 (глава Первая, XXXVIII—LX, С. 162—236).
7. Томсон К. «Ложь легче понять, чем правду»: Обзор IX Международной Бахтинской конференции // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 2000. № 2. С. 158—166.
8. Легерски М. Язык, мышление и познание // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 2001. № 2. С. 101—106.
9. Томсон К. «К философии поступка» М. Бахтина: Действие и паранойя // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 2002. № 1. С. 91—107.
10. Йейтс Ф. Кто смеётся последним (Книга М. Бахтина о Ф. Рабле) // «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 2002. № 1. С. 134—146.

### Составление, редактирование

- М. М. Бахтин в контексте русской культуры XX в. / Сост., отв. ред. М.: Языки русской культуры, 2000. — 380 с.
- М. М. Бахтин в контексте мировой культуры / Сост., отв. ред. М.: Языки славянской культуры, 2003. — 384 с.
- Бахтинские чтения-I: Материалы Междунар. науч. конф. / Отв. ред. Витебск: Изд. Н. А. Панькова, 1996. — 128 с.
- Бахтинские чтения-II: Материалы Междунар. науч. конф. / Отв. ред. Витебск: Витебский ун-т, 1998. — 160 с.
- Бахтинские чтения-III: Материалы Междунар. науч. конф. / Отв. ред. Витебск: Витебский ун-т, 1998. — 208 с.
- Тимофеев Л. И., Поспелов Г. Н. Устные мемуары / Сост. и предисл. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003. — 224 с.
- Диалог. Карнавал. Хронотоп. Научный журнал. Гл. ред. 1992—2010, №№ 1—44.

# Содержание

Предисловие	3
Tabula gratulatoria	4
Д. Н. Паньков Шут, очки в сторону!	5
В. М. Алпатов Проблемы языка в книге М. М. Бахтина о Ф. Рабле	9
С. Г. Бочаров Из предыстории романного слова	17
К. Брандист, Е. Чоун Публикация Т. П. Ломтева Понятие языка в марксистском освещении	22
Т. Бубнова Бахтин и Бемьянин (по поводу Гете)	54
Н. Л. Васильев История вопроса об авторстве «спорных текстов», приписываемых М. М.Бахтину	68
В. В. Здольников Мениппейное начало в поэтике романа Л. Леонова «Пирамида»	105
R. S. Cassotti Music, Answerability, and Interpretation in Bakhtin's Circle: reading together M. M. Bakhtin, I. I. Sollertinsky, and M.V. Yudina	113
С. И. Кормилов Павловск в наследии Анны Ахматовой и острый эпизод в «Идиоте» Достоевского	121
Т. В. Котович Развивая теорию хронотопа	130
Дж. Ларокка Вопросы биографии и научного творчества Л. В. Пумпянского (из наблюдений о ленинградском периоде 1920—1940-х гг.)	145
А. Г. Лисов, Е. Г. Трусова Витебский музыкальный комиссар	152
В. Ляпунов Из комментария к «Русский революции глазами белогвардейца» Николая Бахтина	164
Ю. П. Медведев, Д. А. Медведева при участии D. Shepherd Полифония Круга	170
Б. В. Орехов «Сперва казнь, а потом уж приговор!» Суд у Кэрролла и Кафки	198
F. Pellizzi From Phenomenology To Hermeneutics: Bakhtin's Analogic Thinking As An Epistemological Strategy	202

Н. Перлина Еще раз о том, как по ходу работы над книгой о Рабле Михаил Бахтин читал Поэтику сюжета и жанра Ольги Фрейденберг	209
S. Petrilli A Bakhtinian view on dialogism and meaning	227
И. В. Пешков «Гамлет» в бликах идей М. Бахтина, или три реплики странного времени	235
A. Ponzio Otherness, intercorporeity and dialogism in Bakhtin's view of the text	267
С. А. Салова М. В. Ломоносов и Н. А. Львов в полилоге с французской философией	279
Х. Сасаки О профессоре Арая Кэйдзабуро	286
В. В. Силин Поэтика театрального макродиалога	293
Н. Д. Тамарченко «Эстетика словесного творчества» Бахтина: современная рецепция и проблема внутреннего единства	305
G. Tihanov Towards a History of Russian Emigre Literary Criticism and Theory between the World Wars	321
П. Н. Толстогузов «Небывалая литература», или О вреде творчества: Гаспаров о Бахтине	345
C. Thomson Psychoanalysis, Countertransference, and the Dialogical Principle	351
И. О. Шайтанов История с пропущенными главами. Бахтин и Пинский в контексте советского шекспироведения	362
Список печатных трудов Н. А. Панькова	380

# Хронотоп и окрестности

Юбилейный сборник  
в честь Николая Панькова

Научное издание

Вёрстка  
Динис Муслимов

Подписано в печать 1.04.2011. Формат 60х90/16

Бумага офсетная. Гарнитура «Serif».

Тираж 300 экз.

Отпечатано в