

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 руссисов. 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»¹.

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 героя². 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 устаревшей³. 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»⁴. Причину «трудной» манеры изложения Бахтина объяснил В. В. Кожинов, который свидетельствовал, что исследователь довольно снисходительно относился к своим филологическим изысканиям. В сво-

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1963. С. 57.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. изд. 4-е. М.: Сов. Россия, 1979. С. 7.

³ Кристева, Юлия. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: изд. Группа «Прогресс», 2000. С. 427.

⁴ 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»⁵.

В той форме, в которой он описан Бахтиным, макродиалог был впервые сформирован в комедии **Мольера** «Мизантроп» (1666)⁶. Хотя это и противоречит категорическому утверждению теоретика, что диалогизм невозможен в драме⁷. 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»⁸. Во-вторых, он иногда противоречит себе, допуская, что «какие-то элементы, зачатки, зародыши полифонии в драмах Шекспира можно обнаружить»⁹. 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.)»¹⁰. 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»¹¹. 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.

⁵ Кожинов В. В. Победы и беды России. М.: ЭКСМО-пресс, 2002. С. 343.

² Мольер. Мизантроп. пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник // Мольер. П. С. С. В 3-х томах. Том 2. М.: Искусство, 1986. С. 191—266.

³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Сов. Россия, 1979. С. 20, 40, 41.

⁴ Там же. С. 20.

⁵ Там же. С. 40.

⁶ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худ. лит., 1990. С. 9.

⁷ 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 осужденье!
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-феодалной 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»¹².

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»¹³. Думается, что Достоевский таким же образом «изучает мир», сопоставляя в бинарной оппозиции противоположные точки зрения героев на одну и ту же проблему.

¹² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1963. С. 238.

¹³ 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*»¹⁴.

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 отрицательными¹⁵.

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-

¹⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1963. С. 66.

¹⁵ 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»¹⁶. 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»¹⁷. 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)»¹⁸.

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»¹⁹. 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-

¹⁶ Козлова Н. П. Мольер // Л. Г. Андреев и др. История французской литературы. М.: Высшая школа, 1987. С. 187.

¹⁷ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1963. С. 34.

¹⁷ Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник. 4-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 2004. С. 192.

¹⁹ 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 предпочтение 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»²⁰.

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 слабости²¹. 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

²⁰ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1963. С. 86.

²¹ Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII—XVIII веков. М.: Просвещение, 1988. С. 165.

Филента, чуть-чуть согретая темпераментом Альцеста»²². 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 тайно²³. 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»²⁴. 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 конфликта²⁵. 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

²³ 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.

²⁴ Виппер Ю. Б., Р. М. Самарин. Жан-Батист Мольер // Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. — М.: Изд-во МГУ, 1954. С. 493.

²⁵ 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)²⁶.

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 растрачивает 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

²⁶ 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»²⁷. 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»²⁸. 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»²⁹. 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 —

²⁷ Акимова А. А. Дидро. М.: Молодая гвардия, 1963. С. 298.

²⁸ Акимова А. А. Дидро. М.: Молодая гвардия, 1963. С. 297.

²⁹ 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»³⁰.

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.

³⁰ *Ибсен, Генрик*. Речь к норвежским студентам 10 сентября 1874 года // Зарубежная литература XX века: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1981. С. 402.