

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 жанра¹. 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-

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 131

зальянсами всякого рода... разного рода контрастными сочетаниями верха и низа, увенчания и развенчания»². 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 затеянной 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»³. Он, заметим, в претензии

² Там же. С. 135—137

³ 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?»⁴.

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»⁵. 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

⁵⁰Там 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»⁶.

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»⁷. 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»⁸.

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»⁹.

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 граница»), и какая-то подворотняя лексика («договоримся сразу не трепаться на

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

⁷ Леонов Л. Пирамида. т. 2. С. 18.

⁸ Там же С. 11—12.

⁹ Там же. С. 20.

стороне»), и неряшливый синтаксис — всё зывало к протесту, к возражению зарвавшегося 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 карнавальному 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 ситуация 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»¹⁰.

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

¹⁰ 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»¹¹. 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

¹⁰ 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»¹².

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 незаменяемости, то есть непрерывной эманацией беспощадного и разрушительного ума»¹³. 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 годов¹⁴. 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»¹⁵.

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-

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

¹³ Леонов Л. Пирамида. С. 439

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

¹⁵ 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»¹⁶. 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?»¹⁷. 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»¹⁸.

В диалогической ситуации, где выступает Сорокин, «высокая философия» предстаёт в «пёстром клоунском наряде»¹⁹. 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-

¹⁶ Леонов Л. Пирамида. С. 453.

¹⁷ Там же. С. 452.

¹⁸ Леонов Л. Пирамида. С. 454

¹⁹ 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»²⁰. 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, dialogism¹. 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 Ponzio² that Bakhtin was interested in semiotical issues from the per-

²⁰ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 137.

¹ 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.

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