МЕТАЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ СОВРЕМЕННОСТИ МИХАИЛА БАХТИНА.

Статья посвящена рассмотрению концепции металингвистики М.М. Бахтина, а также ряду следствий для понимания современной эпохи. Интерпретация контекстуальных приключений бахтинской металингвистики в хронотопе эпохи “лингвистического поворота” обусловлена опорой на “концепцию активного понимания” мыслителя, а также тем, что все используемые в его работах термины появляются и работают только на конкретном материале, причем всегда без предварительной теоретической расшифровки.

1. Металингвистика: определение понятия.

Сам термин "металингвистика”, с нашей точки зрения, является ключевым для понимания целого ряда бахтинских теоретических конструкций: теории речевых жанров, теории романа и методики анализа "чужой речи", а также особого варианта понимания психоанализа. Этот термин обозначает особый подход к проблеме языковой коммуникации, на основе которой выстраивается вся система культуры, при котором исходным элементом для ее построения оказывается не предложение в варианте лингвистики де Соссюра, а высказывание, различение, удачно обозначенное М.С. Рыклиным "ножницы Бахтина". Подобный пересмотр приводит к включению в предмет языкового анализа интенций говорящих, и жизненный контекст, эти интенции определяющий, тем самым преобразует саму лингвистику на металингвистических началах..

Само понятие металингвистики - это достаточно позднее понятие. Оно появляется в бахтинских заметках 1959-1961 годов, позднее озаглавленных как "Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках". В дальнейшем, это понятие получает обоснование во второй редакции книги о Достоевском, что свидетельствует о тенденции Бахтина переосмыслить весь свой дискурс в контексте того миропонимания, которого он достиг в результате работы над теорией речевых жанров, теорией романа и в целом в результате критического переосмысления современной лингвистической теории. Сам факт того, что именно "Проблемы поэтики Достоевского" становятся местом обнародования этого нового миропонимания в силу принципиального различия гетероглоссии и полифонии, а равно и соответствующих им типов диалога, может вызвать ошибку, выражающуюся в отождествлении металингвистики и полифонического проекта. Единственная точка соприкосновения последних, однако, может заключаться лишь в методике анализа двухголосого слова (Морсон и Эмерсон прямо включают этот анализ в раздел своей книги, именуемый металингвистика), последний, однако, выполняет чисто служебные функции, что оказывается возможным в силу изначального разногласия героев, которое еще не стянуто волей полифонии в единство события, определенное в горизонте согласия. Сам факт изложения металингвистического подхода в книге о Достоевском, если вспомнить исторический контекст, может говорить и о реалиях того времени, ограничивших возможность опубликования работ мыслителя до минимума. Термин "металингвистика" как бы призван de facto обозначить единство некоего дискурса, берущего свое начало в некоторых фрагментах "Архитектоники ответственности" и через философию языка Волошинова и литературоведение Медведева, определяющего себя в теории речевых жанров и теории романа "канонического" Бахтина. Во-первых, металингвистика уже в силу обозначенного мыслителем предмета ее рассмотрения, притязает, в отличие от полифонии, на роль универсальной диалогической концепции. "Диалогические отношения (в том числе и диалогические отношения говорящего к собственному слову) - предмет металингвистики". Во-вторых, такие притязания на универсальность связаны со своеобразием положения металингвистики. Ключевой момент самого слова "металингвистика" - приставка "мета" - достаточно многозначен, но, все же, обозначай он "сверх" или "после", речь идет о специфической методологической трансценденции, выходе за пределы традиционного теоретизирования, при котором сохраняется существенная связь с тем за пределы чего совершен выход. Поэтому металингвистический дискурс обретает свое универсальное значение именно на границах "лингвистики, литературоведения и других гуманитарных наук". Этим же полагается и коренное отличие металингвистики от лингвистики и логики, двух пределов, редуцирование к которым привело бы ее к утере ее мета специфики. "Металингвистические отношения более не сводимы как к логическим, так и к лингвистическим отношениям".

Диалог в современную эпоху и металингвистические уровни языка.

Оформление диалогической металингвистики в самостоятельный дискурс начинается с "лингвистического поворота" М.М. Бахтина, который, следуя периодизации творчества мыслителя у С. Морсона и К. Эмерсон можно датировать периодом с 1924 по 1930 годы. Уже в это время мы можем наблюдать своеобразное раздвоение ранее единого архитектонического дискурса. В редакции книги о Достоевском 1929 года еще не обретшая своего имени металингвистика играет подчиненную роль анализа речи героев в предверии (на пороге) полифонического события, в то время как анализ полифонического романа как целого рассматривается еще на иной методологической основе. Можно считать спорной и вряд ли доказуемой точку зрения авторов книги "Михаил Бахтин: Творчество прозаики", но только в "девтероканонических" текстах рубежа 30-х годов, в первую очередь в "Марксизме и философии языка, а также в упомянутой указанными авторами книге "Формальный метод в литературоведении", происходит полемическое становление металингвистики и как самостоятельной методологии интерпретации языкового многообразия в культуре и как основы нового миропонимания мыслителя в целом. Сам факт именно полемического становления металингвистики, подчеркиваемый рядом мыслителей, в том числе и К. Томсоном, в свою очередь, требует уточнения специфики этой полемичности. Опыт культурных революций ХХ-го столетия часто демонстрирует нам, по крайней мере, негативную зависимость всего утверждаемого нового от отрицаемого этим новым старого в худшем смысле этого слова. Полемика заключает полемистов в хронос эпохи, с которой ведется полемика. Как можно преодолеть парадокс такого полемического отрицания. Бахтинская установка на диалог дает нам надежду избежать негативного уклона в полемике при условии наличия у полемиста определенного позитивного избытка, черпаемого из недр "настоящего положения дел". Этот избыток позволяет сохранить связь с настоящим и вести полемику не в русле голого отрицания - несогласия, а в русле разногласия – разноголосия (разноречия). Логика диалога, как любил подчеркивать Бахтин, это логика дополнения чужой точки зрения, а не логика ее голого отрицания. Именно эта установка формирует своеобразную позицию металингвистического дискурса уже в указанных "девтероканонических" текстах - позицию "между", когда критика не вторгается в область критикуемого, а лишь очерчивает границы его применения, осуществляясь не за счет отрицания, а за счет дополнения его выводов (лингвистики Соссюра или Фосслера, психоанализа Фрейда, в меньшей степени эта полемика работает в таком духе в случае критики формалистов).

Таковую специфику бахтинской полемики необходимо учитывать при интерпретации металингвистической архитектоники мира культуры. "Лингвистический поворот", осуществляемый Бахтиным едва ли не одновременно с ведущими европейскими философами (Хайдеггер, Витгенштейн) делает язык или "слово" главным объектом внимания бахтинского дискурса. Все многообразные области человеческой деятельности связаны с использованием языка." Исключительная важность конкретных форм использования языка заключается в том, что мир человека, говоря словами Гадамера, и есть язык. "Родной язык не принимается людьми, в нем они впервые пробуждаются" Бахтин производит перевод своих ранних терминов на ряд металингвистических. В результате этого диалогического, в духе рассматриваемого ниже активного понимания, перевода событие бытия архитектонического периода творчества конкретизируется на трех существенных для металингвистики языковых уровнях: уровне высказывания, уровне жанра, уровне разноречия. Все эти уровни в целом образуют специфическое целое разноречивой становящейся культуры современности и отделены друг от друга могут быть лишь в абстракции. Само своеобразие этого целого объясняется, во-первых, уже затронутой выше значимостью языка-мира человеческого существования. "Только мифический Адам, подошедший с первым словом к еще не оговоренному девственному миру мог действительно до конца избежать этой диалогической взаимоориентации с чужим словом в предмете". Из этого суждения видно, что для Бахтина уже из самой предпосылки языка-мира вытекает диалогический характер слова. Всякое высказывание о предмете в "оговоренном мире" - это точка зрения на другую точку зрения, определяемая ей предшествующими точками зрения. "Оговоренность мира" и металингвистическая установка на язык на всех уровнях его употребления как на событие столкновения определенных точек зрения (экспрессивно-волевой аспект слова или его интенциональность как главная характеристика металингвистического языка) знаменует, одновременно, преемственность и инновацию металингвистики в ее отношение к раннему бахтинскому дискурсу. Диалогическая трактовка слова усложняет и конкретизирует мир события, осуществляя переход от неоднозначной метафизики раннего дискурса к плодотворному анализу современности. В этом смысле металингвистический дискурс можно именовать, в духе Морсона и Эмерсон, прозаикой диалога, как раз потому, что металингвистический взгляд на мир во всех его вариантах ориентирован на настоящие проблемы настоящего положения дел, и, если он и стремится к трансцендированию за пределы современности, то эта трансценденция интерпретируется в терминах "нададресата" или "большого времени", для понимания которых нет необходимости обращаться к религиозным интуициям Бахтина. Установка на язык как множество металингвистически взаимодействующих в современности точек зрения, приобретает дальнейшую конкретизацию в формулировке "круга Бахтина" о тотальной идеологичности повседневного мира. "Гибкий марксизм", по выражению Морсона и Эмерсон, мыслителя и его друзей применяет к этому марксистскому термину его же собственный "диалектический" подход, изымая логическую конструкцию термина "идеология", металингвистика наполняет ее существенно новым содержанием. Для Бахтина в понятии идеологии как частного интереса, устремленного к мнимой всеобщности, существенно важным оказывается его "ностальгия по мифу". Идеология как точка зрения идеолога на событие, безусловно, оправдана и лишена негативных характеристик, которые играют существенное значение в изначальной марксистской интерпретации. Гарантия от становления идеологии в миф (удовлетворение ностальгии) заключается именно в факте разноречия современности. Настоящее "вавилонское смешение языков" не позволяет частной идеологии, существующей в "оговоренном мире", достичь абсолютной сращенности между идеологическим смыслом и языком. Так намечается различие мифа и идеологий (по большому счету для Бахтина идеология в единственном числе невозможна), которое окажется весьма существенным при дальнейшей интерпретации культурного разноречия. Тотальность в современности - это горизонт идеологических интенций, говоря в духе Бахтина, всегда заданность, а не данность, и факт такой заданности определяет единое пространство взаимодействия идеологий - мир разноречия (разногласия), - одновременно сохраняя постоянную основу для диалога в культуре и делая неоправданной любую претензию отдельной идеологии на миф, тотальность. Таким образом, своеобразие бахтинского истолкования языка в целом, предварительно определяется его установкой на идеологически-диалогическую сущность современного языка, где "оговоренность мира" предполагает микродиалог слова, а идеологическое разноречие современности обеспечивает в качестве одного из вариантов и макродиалог идеологов, идеологий. Дальнейшая конкретизация этого своеобразия, идущая сразу по двум направления: методологическое своеобразие металингвистики и специфическая архитектоника металингвистической картины современного мира будет достигнута при конкретном сравнительном рассмотрении диалога точек зрения на различных металингвистических уровнях употребления языка, при рассмотрении которых необходимо учитывать сущностное однообразие этого употребления на всех уровнях, проистекающее из неоднократно оговоренной установки Бахтина на язык.

3. Высказывание как металингвистическая категория и концепция “активного понимания”.

Первым в ряду рассматриваемых металингвистических уровней является уровень высказывания. Значение металингвистического понимания высказывания в контексте определенных в предыдущем абзаце направлений дальнейшей интерпретации, как мы убедимся в процессе дальнейшего изложения, имеет первостепенную важность как для уяснения специфической позиции металингвистики среди других дискурсивных практик ХХ века, решавших проблему высказывания в русле "лингвистического поворота", так и для понимания архитектоники металингвистического мира в целом, с учетом преемственности металингвистического дискурса ранее сформулированным принципам логики события. "Осознание и понимание действительности осуществляется вовсе не с помощью языка и его форм в точном лингвистическом смысле слова... Мы мыслим и понимаем едиными в себе комплексами - высказываниями". Высказывание как таковое вряд ли можно считать новым приобретением для терминологического словаря Бахтина, поскольку его определение уже было однажды сформулировано в работе "К философии поступка". "Я полагаю, что язык гораздо более приспособлен высказывать ее, а не отвлеченно логический момент в его чистоте... Для выражения поступка изнутри единственного события бытия, в котором совершается поступок, нужна вся полнота слова, и его содержательно смысловая сторона (слово-понятие), и наглядно-выразительная (слово-образ), и эмоционально-волевая (интонация слова в их единстве)". В этом суждении Бахтина для нас важны следующие моменты. Во-первых, между языком как словом, взятым в полноте его триединства: понятия, образа, эмоционально-волевого выражения (интенциональность, оформляющая триединство) и событием бытия устанавливается связь, позволяющая перевести "Архитектонику поступка" в металингвистический контекст, сохраняя основные принципы логики события - язык выражает правду-истину события. Во-вторых, та полнота слова, о которой говорит Бахтин, предопределяет его полемическую установку против отвлеченно понятого языка теоретизма - в дальнейшем лингвистики в духе Соссюра, отсюда, в частности и "ножницы Бахтина" - разведение предложения и высказывания. В-третьих, установленное соответствие между событием и языком предусматривает постоянный учет присутствия самого говорящего в акте высказывания-поступка, и если в мире поступка речь идет о событийном взаимодействии "не имеющих алиби-в-бытии", то в мире слова речь идет о социальном общении (Волошинов, Медведев) или о диалоге (Волошинов, Бахтин). "Речевое взаимодействие оказывается, таким образом, основной реальностью языка. ... Всякое высказывание, как бы оно ни было значительно и закончено, само по себе является лишь моментом непрерывного речевого общения". Работа логики события, в-четвертых, может объяснить и постоянное указание на диалог, речевое общение как на центральное звено, которое стягивает воедино индивидуальный и универсальный аспект культуры. "Действительной реальностью языка-речи является не абстрактная система языковых норм и не изолированное монологическое высказывание и не психофизиологический акт его осуществления, а социальное событие речевого взаимодействия, осуществляемого высказыванием и высказываниями". Таким образом, осуществляется прохождение металингвистического дискурса между двумя монологическими крайностями, а исходным термином, позволяющим организовать это прохождение оказывается высказывание, с одной стороны, не сводимое к предложению, с другой стороны не являющееся, просто индивидуальным актом высказывания.

То, что высказывание несводимо к предложению - сквозная мысль всех металингвистических работ. Суть возражений Бахтина современной ему структурной лингвистике, как уже было сказано, было сжато сформулировано, так сказать a'-priori полемического утверждения металингвистики. Лингвистика работает со словом-понятием, то есть, с предложением. За пределами лингвистического подхода к языку остается слово-образ (и уже в силу этого искусство) и главное его эмоционально-волевая сторона (интенциональность). Высвобождение последнего, а вместе с ним и слова во всей его полноте, происходит с момента дополняющего разведения предложения и высказывания. Это дополняющее размежевание вводит в металингвистический дискурс и самого говорящего. При этом если поступок определялся Бахтиным из двусмысленного термина "не алиби-в-бытии", в определенном смысле, как уже говорилось в первой главе, отрицавшем саму возможность истины события, то его металингвистический аналог высказывание теперь определяется контекстом самого события диалога, преломляющем индивидуальную точку зрения говорящего. "Сказанные слова пронизаны подразумеваемым и несказанным. То, что называется пониманием или оценкой высказывания (согласие или несогласие) всегда захватывает со словом и внесловесную жизненную ситуацию". Связь высказывания с конкретной ситуацией, с событийным контекстом оказывается способом ориентации высказывания говорящего как "звена в цепи речевого общения". Именно это положение высказывания говорящего предусматривает понимание речевого общения говорящих именно как диалога, в котором каждое новое высказывание понимается как ответная реплика на обращенное к нему (прямо или косвенно) высказывание, обеспечивающего контекстуальную основу для высказывания самого говорящего. То, что высказывание - это всегда ответная реплика говорящего на другую реплику обуславливает металингвистическую специфику высказывания. "Границы каждого конкретного высказывания как единицы речевого общения определяются сменой речевых субъектов, то есть сменой говорящих". Диалогический характер высказывания обуславливает и его особого рода завершенность. "Первый и важнейший критерий завершенности высказывания - это возможность ответить на него, точнее и шире, занять в отношении его ответную позицию". Таким образом, интенциональный характер высказывания с необходимостью требует того, кто говорит, того, кому говорят, требует диалога между говорящими постольку, поскольку сама интенциональность высказывания говорящего определяется ответным характером всякого высказывания, его погруженностью в общий контекст ситуации, в которой и порождается событие диалога.

Такое понимание высказывания как первоэлемента речевого диалога, конечно, не является результатом дословного перевода "Архитектоники ответственности" на язык становящейся металингвистики. В то время как уникальность положения не имеющего алиби-в-бытии приводила к однозначной завершенности, бахтинское понимание контекста, проистекающее из диалогического характера слова высказывания, предполагает и даже требует возможности многозначного понимания. Эта многозначность зависит не от "ничейности" языка, ибо только предложение ничье, а высказывание всегда всем участникам диалога. Поскольку язык, говоря словами Витгенштейна, есть употребление, постольку число актуальных значений данного высказывания определяется числом участников события диалога в его пределе, то есть всех, кто каким либо образом подготавливал высказывание своим высказыванием, ответствует, будет ответствовать. Высказывание, безусловно, завершено как ответ, как высказанная точка зрения, но его новые значения возникают во время его осуществления в акте активного понимания, несводимого к простой расшифровке сообщения (пассивное понимание в духе лингвистики). "Слушающий не только расшифровывает высказывание, но также схватывает то, почему это говорится, соотносит со своим комплексом интересов и предпочтений, представляет, как высказывание ответит на будущие высказывания и сам этот отклик, оценивает его и предчувствует, как возможные третьи силы будут понимать его". Уже "оговоренность мира", в которой как мы видели, предопределяет диалогичность самого слова, требует именно такого активного понимания. "Активное согласие-несогласие (если оно не предрешено догматически) стимулирует и углубляет понимание, делает чужое слово более упругим и самостным, не допускает взаимного растворения и смешивания". Резюмируя это заключение мыслителя, сделанное в полном соответствии с логикой события в отношении высказывания, используя бахтинское суждение, можно сказать: "Итак, всякое реальное целостное понимание активно ответно и является ничем иным как начальной подготовительной стадией ответа (в какой бы форме он не осуществлялся)" Это означает существенный пересмотр ранней концепции авторства, пересмотр, носящий дополняющий характер (включение в обиход оборота "первичный автор"), поскольку и говорящий и слушающий имеют равно неотъемлемые права на одно и то же высказывание, а само высказывание, говоря словами Волошинова "есть мост, от которого зависят обе стороны". Конечно, авторство высказывания для говорящего не совпадает с авторством того же высказывания для слушающего, оно обозначает право каждого участника диалога на свое понимание высказывания, то есть, право на диалог, право на событие. Можно сказать, что участие в диалоге - это гарантия первичного авторства на любое, затрагивающее участника диалога, высказывание.

4. Архитектоника металингвистического мира и бахтинская концепция современности.

Как мы помним, весь металингвистический дискурс определяется его положением "между" двумя оппозициями и дополняющим избытком его полемического с ними отношения. Этот избыток, выражающийся в бахтинских понятиях высказывания, жанра и разноречия, позволяет ему сформировать специфически целостную картину языковой организации культуры, где крайности индивидуализирующего высказывания (акта речи) и языка как системы лингвистических (или логических) норм оказываются сведены в единое целое интенциональным характером языковых употреблений как идеологических точек зрения, где интенциональность - это не просто один из важных, но все же частных моментов, но самая суть языка. Конкретный термин, которым Бахтин обозначает эту избыточную по отношению к лингвистическим и логическим концепциям употребления языка картину мира - разноречие. В нем четко означена как современная ситуация в культуре, так и "прозаический" путь современного развития мира длящегося настоящего, "начало есть множественность сил, не предполагающая наблюдателя".\* Ключевые термины, обозначающие динамику настоящего мира множества языков - центробежные и центростремительные силы. "Разноречие - термин, которым Бахтин означает лингвистические и центробежные силы и их продукты - непрерывно преобразует мельчайшие изменения и переоценки повседневной жизни в новые значения и тона, которые в сумме и со временем всегда угрожают целостности любого языка. Язык и культура в целом складываются из крошечных систематических изменений". Действие этих сил в децентрализованном полиидеологическом мире определяет своеобразную в пределе немонологическую целостность культуры современности. Уже "оговоренность", как первое указание на диалогичность языка, предполагает соприсутствие центробежных и центростремительных сил на уровне высказывания говорящего идеолога и, тем более на уровне жанра и разноречия как такового. Концепция активного понимания, бахтинский анализ гибридной конструкции, волошиновский анализ чужой речи, а также указанная однотипность употребления языка (язык как точка зрения) на всех металингвистических уровнях обеспечивают это единство за счет интенционального разногласия-согласия языков, диалогическое (металингвистическое) устройство которых обеспечивает и немонологическую центростремительную тенденцию к пониманию другого в каждом языке. "Каждое конкретное высказывание речевого субъекта является точкой приложения как центростремительных, так и центробежных сил". Эту тенденцию следует отличать от одноименной тенденции, которую и имеет в виду Бахтин, употребляя этот термин. Последняя, конечно тоже порождается реальным разноречием полиидеологического мира и движима "ностальгией по мифу", противостоя диалогическому началу прозаики современности как поэтическая установка на перенос тотальности из прошлого в будущее (в этом смысле можно сказать, что логика преодоления, анализ которой был произведен в первой главе, как раз и порождена этой ностальгией). В этом смысле различие следует делать между разноречием как характеризующей чертой современности и диалогизованным разноречием. В первом случае речь идет о вполне объективном, то есть не зависящем от нашего субъективного восприятия, факте существования в культуре множества идеологических языков, основанных на различных идеологически обоснованных точках зрения. В случае диалогизованного разноречия речь идет об осознанном употреблении языков говорящим, осуществляемом на основе признанного и продуманного факта этого объективного состояния современной культуры. Отсюда проистекает двоякое понимание диалога в современной культуре: реально совершающийся диалог языков или речевых жанров как неизбежный результат разноречия полиидеологического мира, неотделимый от его монологической изнанки, порожденной идеологической "ностальгией по мифу"; и диалог, совершаемый на основе исторически совершающегося осознания объективного характера первого диалогизма культурного разноречия, углубляющая и дополняющая диалог первого рода работа романиста. Разноречие и диалогизованное разноречие, иными словами, соотносятся как объективный факт и специфицирующая черта современности, с одной стороны, и сознательная актуализация его позитивных тенденций путем серьезной исторически длительной работы осознания. Схема усвоения диалогического отношения к употреблению языка, вкратце набросанная Бахтиным в работе "Слово в романе", формирует альтернативную традиционной модель Просвещения. Научение невежественного крестьянина диалогизованному разноречию, история становления диалогического употребления языка от этого крестьянина до романиста, может осуществляться при условии диалогического восприятия чужого слова как внутренне убедительного слова, в то время как европейская модель Просвещения основана на использовании монологического или авторитарного слова, навязывающего идею единого языка, единой истины, единого знания, единой власти. Нельзя навязать диалогическое миросозерцание без утраты его диалогически разноречивого характера. Сказанное не нужно понимать таким образом, что модель Просвещения, организованная работой монологически скрепляющей культуру центростремительной силы, существует как некая тотальность, трансцендентная миру разноречия. Напротив, любой единый (монологический, поэтический, авторитарный) язык существует внутри этого реального разноречия как результат предельного продвижения идеологии к мифу, а отсюда его тотальность носит мнимый характер. "Но центростремительные силы языковой жизни, воплощенные в 'едином' языке действуют в среде фактического разноречия... И эта фактическая расслоенность и разноречивость - не только статика языковой жизни, но и динамика ее, расслоение и разноречивость ширятся и углубляются, пока язык жив и развивается".

Эта реальная расслоенность языков схватывается в неоднозначном бахтинском термине "жанр". Жанр, наряду с которым Бахтин использует термины: социально-идеологический язык, профессиональный язык и т.д., призван зафиксировать относительную устойчивость и системную связанность определенной формы употребления языка, как типы употребления высказываний определенного языка (национального, классового, конфессионального, литературного языка определенной школы и т.д.). "Ведь жанр есть типическая форма целого произведения, целого высказывания... Конструктивное значение каждого элемента может быть понято лишь в связи с жанром". Таким образом, жанр обозначает промежуточный уровень металингвистики, выходящий на первый план, когда начинается конкретная работа с представляющим интерес типическим вариантом употребления языка, будь то художественное произведение, речь на собрании, или разговор в курилке. Поскольку наша задача не требует такого анализа, мы ограничимся этой констатацией.

Более важное значение в контексте нашего исследования металингвистики как особого способа миропонимания и архитектоники металингвистического мира, имеет мнимый характер тотальности единого монологического языка. Разноречие как полиидеологичность мира - главное препятствие любой подкрепленной Властью претензии отдельной идеологии стать мифом. Точка зрения Бахтина, сводится к тому, что там, где есть идеологии, ни о каком мифе, ни о какой тотальности говорить не приходится. Она предполагает неполную овнешненность любого высказывания, любой точки зрения, как залог переакцентуации в будущем. "Человек до конца невоплотим в существующую социально-историческую плоть". Диалог предполагает собственную незавершенность, которой он, собственно, и жив (бахтинское соответствие незавершенности и жизни). И металингвистическая установка Бахтина на нададресат как принцип надежды, и смыслообраз "большого времени" как и сама теория романа пронизаны этой бахтинской установкой на принципиально незавершенную, а, стало быть, и многозначную в истолковании современность. Каждый диалог происходит как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего третьего, стоящего над всеми участниками диалога (партнерами)... Это вытекает из природы слова, которое всегда хочет быть услышанным, всегда ищет ответного понимания и не останавливается на ближайшем понимании, а пробивается все дальше и дальше (неограниченно)".

Бахтин Михаил Михайлович (1895-1975)

Философ, филолог широкого профиля, эстетик, культуролог. Философская концепция Б. преимущественно выражалась опосредованно — на материале частных гуманитарных наук, прежде всего — в области эстетики словесного творчества. Эстетические инновации Б.а содержатся во всех его частных концепциях — полифонии, карнавальной смеховой культуры, хронотопа, исторического становления романного слова, диалогических отношений, металингвистики, двуголосого слова и др.

В центре философии Б. — диалогический принцип, основанный на персоналистическом понимании онтологии. Диалогические взаимоотношения «я» и «другого», в пределе — «я» и Абсолютного Другого, формируют, согласно ранним работам Б., структуру бытия, понимаемого при этом как «событие». Два личностных сознания — минимум «события бытия». В исторических типах культуры «я» и «другой» находятся, по Б., в разнообразных формах взаимного одержания и подавления, при которых персоналистические отношения между «я» и «другим», предполагающие одновременно их взаимоненаходимость и связанность в едином событии, подменены суррогатами либо их иллюзорной взаимоизоляции, либо их столь же иллюзорного единства (физиологического, психологического, идеологического, национального, социального и т. д.). Б. выстраивает типологию исторических форм взаимного одержания или подавления «я» и «другого», выделяя две противоположные тенденции: тенденцию с установкой на преобладание «я» — в таких случаях «другой» имманентизирован в «я» и понимается как такой же, как «я» (тенденция усматривалась Б. в идеализме в целом, в европейском гносеологизме последних веков, в экспрессивной эстетике и др.) и тенденцию с установкой на доминирование «другого» — «я» поглощено здесь «другим» и понимается как такое же, как «другой» (свойственно материалистически ориентированному типу сознания, импрессионистической эстетике и др.) Согласно Б., дисгармоничность взаимоотношений «я» и «другого» и в той, и в другой тенденции вызвана преимущественной ориентацией культуры на единое, всеобщее, вплоть до «ничьего», сознание (рационалистический гносеологизм, или «роковой теоретизм», Нового времени). Впоследствии ориентация на абстрактно всеобщее единое сознание терминологически закрепилась в Б.ских текстах как «монологизм». Этическим императивом, способным преодолеть монологизм, является, по Б., провидение в абстрактном «другом» конкретного «ты» и установление с ним диалогических отношений. Необходимым предусловием трансформации «другого» в «ты» стало, по Б., осуществленное романтизмом обретение отрефлексированного самосознания в форме чистого «я-для-себя», так как только зрелое «я-для-себя» способно провидеть «ты» в абстрактном «другом» и «другого» в себе, преодолев тем самым иллюзии монологизма. Этот этический императив восходит к Б.скому пониманию конститутивного признака религии, определяемого им как «персональное отношение к персональному Богу».

В эстетике философская проблематика взаимоотношений «я» и «другого» трансформируется во взаимоотношения автора и героя, между которыми также возможны все соответствующие типы неравновесных соотношений (либо подавление героя автором, или автора героем, либо их нейтрализующее слияние в недифференцированном целом абстрактно всеобщего сознания). Понимание адекватных форм эстетических взаимоотношений автора и героя у Б. менялось. В ранних работах он констатирует кризис эстетики, выразившийся в дисгармоничности взаимоотношений автора и героя (в частности, в «бунте героя»). Причины дисгармонии толковались в ранних работах как результат нарушения традиционных эстетических канонов, приведшего к потере автором устойчивой позиции вненаходимости, с которой он мог бы «любовно» завершать и «миловать» героя, извне даруя ему форму и эстетическое спасение. Однако, поскольку «эстетика завершения автором героя» лишала последнего той диалогической активности, которая требовалась общефилософскими постулатами Б., и редуцировала «событие общения» до единоличной активности автора, в дальнейших работах он ищет разрешения эстетического кризиса не в возврате к нарушенным классическим канонам, а в их модифицированном обновлении, выдвигая в качестве способа преодоления кризиса авторской позиции аналогичный этическому эстетический императив: как в «другом» нужно провидеть «ты», так автор в идеале должен не «завершать» и «объективировать» остающегося пассивным героя, что превращает его, даже при исходном признании в нем равноправного сознания, из «личности» в любовно милуемую, но «вещь», а сохранять в нем активное «ты», «творческое ядро» личности, которое может быть выражено только изнутри самого героя и в котором каждая личность «бессмертна».

Концептуальная собственно эстетическая сложность этого постулата состоит в том, что автор при этом должен сохранить за собой эстетически устойчивую вненаходимость изображаемому миру, без которой эстетический акт редуцируется до этического. Реальное эстетическое разрешение коллизий между автором и героем Б. усматривал в полифонических романах Достоевского, понятых как осуществление принципиально новаторской художественной формы, в рамках которой нет ни доминирования автора или героя, ни их нейтрализации » абстрактно всеобщем едином сознании. Сохраняя в герое его полноправное, активное и самовыражающееся «ты», автор полифонического романа за счет специфических художественных средств (см.: Полифония, Двуголосое слово, Хронотоп) сохраняет, по Б., и свою вненаходимость изображенному миру, являющуюся условием осуществления эстетического акта как обособленного от других форм «событий бытия».

В теории народно-смеховой карнавальной культуры «базовый концепт» Б. (диалогические взаимоотношения между Я и Ты) трансформировался в теорию особой формы общности компонентов архетипических оппозиционных пар без их изоляции и нейтрализации. Разрешающей силой такой «нераздельной и неслиянной» общности обладает здесь в смысловом отношении инородное полифонии, но аналогичное по абстрактно взятым функциям понятие «амбивалентности»: согласно Б., бинарные оппозиции культуры (верх/низ, свой/чужой, смерть/рождение и т.д.) не разведены в статической взаимной изоляции и не нейтрализуются (как в структурализме) в некой архисеме, составляя единый «однотелый» смысловой архиобраз, тендирующий к области «ставшего» и «данного», а сочетаются, не теряя своей обособленной определенности, в амбивалентное целое, порождая двутелые образы («беременная смерть»), тендирующие к «становлению» и «заданности» (спор юности и старости, хождение оппозиций «колесом» и т. д.). В философии языка Б., направленной в том числе и на обоснование специфики словесного творчества, его базовая концептуальная идея трансформировалась в специфическую категорию «двуголосого слова», понимаемого как единая синтаксическая конструкция, формально принадлежащая одному говорящему, но реально содержащая два находящихся в диалогических отношениях «голоса». В теории хронотопа тот же концепт преобразован в идею пребывания автора «на касательной» к изображенному миру.

В философских построениях Б. использовал по-своему интерпретированную интеллектуальную технику неокантианства когеновской школы, феноменологию Гуссерля, герменевтику дильтеевского типа; Бах-тинская философия языка содержит многочисленные аллюзии к германской и французской филологии (Л. Шпитцер, К. Фосслер, Ш. Балли и др.). Собственно же эстетические инновации Б. (полифония, теория романа в целом, концепция карнавала) по тематике и телеологии самоопределялись в прямом диалоге с символизмом Вяч. Иванова (с ивановским тезисом «Ты еси», с его идеей о мифологическом высказывании как синтетическом символическом суждении, обладающем как минимум двусоставной структурой, которая в модифицированном виде вошла в специфически Бахтинскую категорию двуголосого слова; с поставленной Вячч Ивановым проблемой рассмотрения не только и не столько содержания романов Достоевского, сколько их новаторской и вместе с тем рецептивно-архетипической формы, которая по-своему была решена в Бахтинской полифонической концепции; с оппозицией Диониса и Аполлона и в целом с ивановским антино-мизмом, который в переработанном виде вошел в Бахтинскую карнавальную концепцию и т. д.).

Конкретные смысловые связи между разными эстетическими инновациями Б. в некоторых случаях остались непроясненными; частое сближение далекого «без указания посредствующих звеньев» придает общему концептуальному стержню его частных концепций несколько абстрактный характер, требующий дополнительных интерпретаций.

Двуголосое слово — скрещение в одном высказывании двух личностных «голосов»

Двуголосое слово — скрещение в одном высказывании двух личностных «голосов», которое осуществляется с помощью разных форм преломления смысловых интенций говорящего сквозь призму чужих слов на ту же тему, что создает особый семантический эффект «непрямого говорения» (то есть говорения не «на» языке, а «через» язык, через объективированную и дистанцированную от собственных уст чужую словесную манеру). Синонимичный термин — «гибридные конструкции». Будучи естественной формой речевой жизни как таковой (в виде «органических гибридов»), двуголосые конструкции в случае ихцеленаправленной эстетической обработки становятся, по Б., специфическим свойством прозаического художественного слова («намеренные гибриды»). Двуголосое слово — третья, главная, разновидность разработанной Б. типологии слов в романе. Две первые разновидности — одноголосые слова: 1) прямое слово, непосредственно направленное на свой предмет и прямо выражающее смысловую интенцию автора, и 2) объектное, то есть изображенное, слово (слово персонажа).

Двуголосое слово (третий тип) в свою очередь подразделяется на три разновидности. В одном случае («отраженное чужое слово») чужое слово воздействует на синтаксические конструкции романа извне, влияя на смысловое течение речи (скрытая полемика, «слово с оглядкой на чужое слово» и др.), в двух других случаях чужое слово непосредственно («самолично») введено внутрь высказываний, то есть происходит гибридное совмещение авторского и чужого голоса (в том числе голоса персонажа или подставного рассказчика) в рамках единой синтаксической конструкции. В смысловом отношении это совмещение голосов может быть либо однонаправленным (вторая разновидность двуголосия — напр., стилизация), либо разнонаправленным (третья разновидность — пародия, ирония и т. д.). На основе произведенных им конкретных анализов романной прозы и в результате теоретического пересмотра шаблонов прямой и косвенной речи Б. ввел или особым образом истолковал разные лингвистические способы скрещения двух голосов в единой синтаксической конструкции (несобственно-прямая речь, скрытая и рассеянная чужая речь, замещенная речь, псевдообъективная мотивировка, скрытая полемика и др.). Принципиальный момент двуголосых конструкций в том, что один из скрещенных в них голосов всегда сохраняет доминирующее положение, то есть всегда ясно, какой смысл принадлежит непосредственно самому говорящему, а какой смысл введен из «чужого слова» и как этот чужой смысл оценивается говорящим.

Двуголосие рассматривается Б. не как спецификум полифонии, а как спецификум романа вообще, включая монологический роман. Жанр романа в целом характеризуется, согласно Б., установкой на реальное социальное разноречие «жизни», типы же романа различаются по степени и формам этой ориентации. Б. проанализировал различные способы ввода и организации двуголосых конструкций в романе: формы пародийной стилизации жанровых и иных языков эпохи в т. н. «юмористическом» романе (Диккенс, Теккерей, Жан-Поль, Стерн и др.), формы организации двуголосия в романах, использующих игру с условным автором или рассказчиком (пушкинский Белкин, рассказчики гоголевских «Носа» и «Шинели», рассказчик-хроникер Достоевского, «фольклорные» и бытовые рассказчики у Мамина-Сибиряка, Лескова и др.); формы специфической организации двуголосых конструкций при передаче социально-типических языков героев (Тургенев, Толстой и др.), композиционный романный прием «вводных жанров» (Гёте, Пушкин, Достоевский) и др.

В целом, по Б., имеется две стилистические линии в развитии европейского с точки зрения его ориентации на ное, жанровое, стилистическое, идеологическое и т. п. разноречие жизни: 1) линия, начатая «софистическим» романом, которая характеризуется более или менее строго выдержанной одноязычностью и одностильностью (реальное разноречие языковой жизни остается здесь вне романа, но определяет строение романа в качестве диалогизирующего его фона, с которым роман полемически или апологетически соотнесен) и 2) романная линия, в которой реальное социальное разноречие непосредственно вводится в состав романа, что расшатывает его одностильность и одноакцентность, вплоть до отказа от чистого и прямого авторского слова. Полифония возникла, по Б., в русле второй линии (о других источниках полифонии — карнавализованной ветви литературы и хронотопах авантюрных романов — см.: Карнавализация и Хронотоп). Если в монологических романах, развивающихся в русле первой линии, сохраняется доминирующее положение одного из «языков» или «голосов» (персонального голоса автора, голоса рассказчика, голоса героя, внутренне убедительного и авторитетного для автора, и т. д.), то в полифонии, согласно замыслу Б., доминирующей ценностно-смысловой инстанции нет (автор равноправен с героями). Поскольку же двуголосые конструкции, используемые и в полифоническом романе, всегда сохраняют главенствующее положение одного из голосов, полифоническая идея предполагает особую языковую стратегию обращения полифонического автора с двуголосием, состоящую в попеременном размещении всех участвующих в полифоническом романе голосов то в «подавляемой», то в «подавляющей» синтаксической позициях, что обеспечивает постоянное круговое чередование всех голосов романа по этим позициям и, тем самым, погашение монологических потенций двуголосия и достижение бездоминантного языкового пространства полифонического романа. Бахтинская концепция двуголосого слова оказала существенное влияние на лингвистику, но ее собственно эстетические потенции остаются до конца не верифицированными.

Карнавализация — транспонирование карнавальных форм народной смеховой культуры

Карнавализация — транспонирование карнавальных форм народной смеховой культуры на язык литературы; историческая трансформация этих форм в систему соответствующих художественных средств. В широком смысле понятие карнавализации применялось Б. не только к литературе и другим видам искусств, но и к культуре в целом, включая идеологию, психологию, науку, типы мировосприятия, индивидуальные формы сознания и т. п. Основная функция карнавализации — восстановление исходной амбивалентности культурных смыслов, разрушение искусственных монологических барьеров как между литературными жанрами и языковыми стилями, так и между замкнутыми системами мышления и типами мировосприятия, которым Карнавализация противопоставляет амбивалентную, персоналистическую и диалогическую систему ценностей, основанную на глобальной топографической картине мира — с абсолютными верхом и низом и, одновременно, вытянутой по горизонтали. Карнавальное мировосприятие как источник карнавализации при всем различии вариаций и оттенков в зависимости от эпох, народов и отдельных праздников имеет, по Б., ряд универсальных черт: отсутствие факта и чувства рампы (карнавал — это зрелище без разделения на исполнителей и зрителей) и связанная с этим отмена всякой дистанции и иерархии, что предполагает вольный фамильярный контакт как между самими людьми (новый «диалогический» модус взаимоотношений «я» и «другого»), так и между идеями, ценностями, явлениями и вещами («карнавальные мезальянсы»). Проявление универсальной амбивалентности карнавального мировосприятия Б. видел в ведущем действе карнавала — обряде увенчания/ развенчания, в котором максимально выражается общекарнавальный пафос субстанциальных метаморфоз и динамических перемен, т.е. пафос синтеза статичных оппозиций «вертикальных» ценностей с «горизонтальным» временем. Специфически карнавальным свойством является также объединение вертикального модуса «серьезности» с горизонтальным модусом «смеха», что выражается в том числе в «профанации», т. е. системе снижений признаваемых в данное время официальными ценностей (кощунство и непристойность, связанные с обыгрыванием производительной силы земли и тела; пародии на священные тексты и др.). Все формы карнавального мировосприятия амбивалентны, они динамически объединяют оба полюса: верх и низ, рождение и смерть, благо-словление и проклятие, хвалу и брань, кризис и обновление. Внутренне амбивалентен (в отличие от редуцированного и рационализированного смеха Нового времени) и сам карнавальный смех, не статично противопоставленный серьезности, а сращенный с нею: в нем нет голого отрицания, нет разделения на субъекта и объекта смеха (смеются все), в нем осмеяние слито с ликованием, смерть — с обновлением, отрицание — с утверждением.

Органичное сращение элементов серьезных и смеховых мифов Б. видел во всех народных образах, которые генетически содержат в себе амбивалентную целостность, будучи одновременным выражением и родового страха его преодоления) «родовым» смехом. Страх и смех — это равноправные формы народной правды о мире, сосуществующие в цельном единстве. Если их рассматривать изолированно друг от друга, то цельность мировосприятия распадется на две или несколько несообщающихся идеологий, что и происходит в официальных культурах, в которых исходная амбивалентность народного мировосприятия деформируется либо за счет взаимной изоляции элементов карнавальных пар (прежде всего страха и смеха), либо за счет подавления одного элемента другим, либо за счет их нейтрализации. Смех расценивается Б. как особый модус мышления, обладающий потенцией превращения в одну из форм эстетического освоения действительности, равноценно соположенную с «серьезностью» и способствующую катарти-ческому (см.: Катарсис) снятию «страха»; отсюда — процесс карнавализации литературы понимается как собственно эстетический способ восстановления искомой целостности мировосприятия.

Б. выделяет несколько этапов карнавализации литературы (и соответственно культуры в целом). На исходе классической античности под влиянием карнавального фольклора в литературе сформировалась область «серьезно-смехового», в которую входили сократический диалог, памфлет, буколическая поэзия, мениппея и др. жанры. Будучи противопоставлена изолированно-серьезной монологической литературе (эпопее, трагедии, истории, классической риторике и др.), эта область формировала новое отношение к действительности, при котором предметом описания и исходным пунктом его оценки становилось не абсолютное прошлое мифа и предания (как в однотонно-серьезных жанрах), а злободневная современность в зоне непосредственного с ней контакта. Вместо предания — опора на опыт и свободный вымысел, вместо однотонной серьезности — нарочитая многостильность, смешивающая высокое и низкое, серьезное и смешное; появляются авторские личины, эстетически целенаправленно используется не только изображающее, но и изображенное слово. Трагедия и сатирова драма восстанавливали своим сценическим соседством серьезно-смеховую амбивалентность и цельность народного образа. Именно здесь, по Б., зарождаются истоки карнавализованной ветви новоевропейского романа, приведшей к полифонии Достоевского (о стилистически-языковых и хронотопических аспектах проблемы исторических источников полифонии см.: Двуголосие и Хронотоп).

В Средние века почти каждый серьезно-официальный церковный праздник имел свою народно-площадную сторону. Сущет ствовала и обширная смеховая и пародийная литература, связанная с собственно карнавалом, с «праздником дураков», с вольным «пасхальным смехом». Хотя обе стороны жизни (официальная монологически-серьезная и карнавально-площадная) были в Средние века узаконены, между ними существовали строго установленные временные границы. В эпоху Возрождения карнавальная стихия снесла эти временные барьеры и вторглась во многие области официальной жизни и мировоззрения. Смех оплодотворил, по Б., литературу Ренессанса и сам был оплодотворен ею. Карнавал овладел почти всеми жанрами большой литературы и существенно преобразовал их (наиболее значимые в этом отношении для Б. имена — Боккаччо, Рабле, Шекспир, Сервантес). Карнавальное мироощущение проникло, по Б., и в сами основы ренессансного мироощущения.

После Возрождения, оцениваемого Б. как вершина карнавализации, начался спуск. Народная карнавальная жизнь редуцируется в дальнейшем в придворно-праздничную культуру, уйдя с народной площади в замкнутые маскарадные пространства. Изменились в Новое время и функции самого смеха; область его ведения все более суживается, он утрачивает свой праздничный универсализм и возрождающую силу. На место амбивалентного сочетания осмеяния и ликования вступило однотонно критическое и прямо сатирическое обличение. Смеющийся отделился от осмеиваемого (и во внешне-социальном и во внутренне-психологическом смысле); всеобщий праздник распался на исполнителей и зрителей (а иногда и на жертвы). Амбивалентная средневековая непристойность выродилась в поверхностную эротическую фривольность; высокая площадная откровенность, связанная с «серьезной» верой в производительную силу земли и тела, стала пониматься узкосексуально, превратившись в «альковный реализм» подсматривания и подслушивания. В XVIII в. смех стал, по Б., презренным и низким занятием. Знающий только «горизонталь» и редуцированный до голой отрицательной насмешки, он лишается своей возрождающей и обновляющей силы и начинает окрашиваться в релятивистские тона, его вольная и веселая амбивалентность трансформируется в скептицизм и агностицизм. Но эта деградация самого карнавала уже не могла, по Б., противодействовать тому мощному карнавальному импульсу, который был получен литературой в эпоху Ренессанса.

Со 2-й пол. XVII в. уже не сам карнавал влияет на литературу, но ее ранее карнавализованные формы. Карнавализация становится почти чисто литературным явлением, а большинство жизненных карнавальных форм модифицировались в собственно художественные средства. Редуцированные формы карнавального смеха (юмор, ирония, сарказм) транспонировали во вместившие их в себя художественно-изобразительные системы его природную амбивалентность. Через ряд промежуточных этапов амбивалентная целостность карнавального мироощущения была, согласно Б., в преображенном виде восстановлена в литературе как особая эстетическая система — полифонический роман Достоевского (см.: Полифония). Хотя карнавальный смех и не звучит в полифонии Достоевского явно и в полную силу, тем не менее его отголоски слышны и в структуре художественных образов, и в сюжетных положениях, и в особенностях словесного стиля и др. Но главным преображенным выражением редуцированного смеха и амбивалентного карнавального мировосприятия Б. считает созданную Достоевским принципиально новую авторскую позицию, которая не дает абсолютизироваться в модусе непререкаемой серьезности ни одной точке зрения, ни одному полюсу жизни и мысли. В полифоническом романе однозначные идеи-позиции отдаются героям, а автор диалогически сводит их в «большом диалоге» романа, оставляя его открытым, не ставя завершающей точки. Такого рода художественные системы выражают, по Б., амбивалентность и незавершимость самой природы человека и его мысли. В целом Бахтинская теория карнавализации является не только инновационной гипотезой в области исторической поэтики, но и закодированной в эстетических категориях оригинальной философией истории.

Полифония — теория особого типа художественного мышления

Полифония — теория особого типа художественного мышления, получившего, согласно Б., отчетливое выражение в романах Достоевского. По своим основным параметрам полифония противостоит монологическому (или гомофоническому) мышлению. Становление полифонического романа — следствие транспонирования в литературу карнавальной традиции народной смеховой культуры (см.: Карнавализация), особой формы проявления общей установки романного жанра на социальное разноречие («многоголосие») языковой жизни (см.: Двуголосое слово) и обновленной рецепции хронотопических форм авантюрного романа (см.: Хронотоп). В противоположность монологическому роману, в котором характеры и типы героев даются как объективированные и завершенные образы, имеющие генетическое и причинное обоснование внутри единого «объективного» мира, изображаемого и оцениваемого единым же авторским сознанием, герои полифонического романа — это особым образом упорядоченное множество самостоятельных, незавершенных и неслиян-ных сознаний («голосов»). Согласно Б., объединение полифонических образов в романное целое осуществляется не посредством рассмотрения их в качестве закономерных и сплошь «объясненных» элементов изображаемого «объективного» мира, не через сюжетно-тематическое единство объемлющих их событий и не посредством поглощения их личностного многообразия монологическим сознанием автора, прочерчивающего между ними причинные или иные рациональные связи, а за счет установления между героями личностных («диалогических») отношений.

В отличие от монологического романа, где либо автор подавляет героя (общий случай), либо герой — автора (частный случай, имеющий место тогда, когда автор «не справляется» с внутренне убедительным для него героем, не может дистанцироваться от него и, следовательно, завершить его образ и потому подчиняется герою, делая тем самым уже его, а не свое сознание монологической оправой для всего романа), в полифоническом романе автор не завершает сознание героев и не сливается с главным из них, становясь «рупором» его идей, а вступает с ними в равноправные диалогические отношения. Отсюда вместо системной взаимозависимости между идеями, мыслями и положениями, которые все довлеют одному — авторскому или абстрактно-всеобщему — сознанию, в полифоническом романе взаимодействуют принципиально не сводимые в системное единство личностные позиции героев, их хронотопически самостоятельные точки зрения на мир, данные в разрезе объединяющего их каждый раз уникального события личностного общения. Предмет изображения в полифонии — незавершимый диалог.

Диалогический подход — фундаментальное требование полифонической эстетики, согласно которому герой — не вещь и не абстрактный смысл, а «ты», т.е. другое «чужое» сознание, которое, согласно общефилософской концепции Б., не может быть извне объективировано и завершено. С другой стороны, диалогический принцип предполагает, что каждое сознание не может быть и абсолютно отчужденным от других «я», не может быть абсолютно свободным даже в самооценке. То, что раскрывается в полифоническом романе, — это не внешний, завершенный и сплошь объясненный образ героя, но выражение его собственного самосознания, его «собственное слово» о себе и о мире, которое не может быть сказано никем другим, но которое вместе с тем зависит и от взаимоотношений героя с окружающими его другими «я» и потому в самых глубинных пластах смысла всегда ориентировано на чужую речь о себе самом. Мир охватывается полифоническим романом не в историческом или бытовом времени, а в как бы абсолютном времени-пространстве, где принцип причинности и генетический подход теряют свое значение. Не становление или развитие героев, предполагающие некий рационально объяснимый временной ряд, является предметом изображения в полифоническом романе, но сосуществование и взаимодействие героев в «большом времени» и «большом диалоге» культуры по «последним вопросам» бытия. Непротиворечивое осуществление такой диалогический подход получает лишь при понимании изображаемого мира как равноправного общения разных «я», включая «я» автора.

Если иметь в виду, однако, весь корпус Бахтинских текстов, становится понятным, что используемое в книге о Достоевском понятие как бы прямого диалога автора с героями — это риторически ограниченная концептуальная метафора, поскольку изображающий и изображаемый мир не могут, по Б., вступить в прямой непосредственный контакт без того, чтобы не разрушить тем самым специфику эстетического акта. Полифонический автор не входит в изображаемое пространство, а остается «на касательной» к нему. Свобода полифонического героя относительна: она так же, по определению Б., создана автором, будучи выражением его замысла, как и несвобода героя монологического романа. Свобода героя — это не «объективный» факт, что сразу перевело бы его из изображаемого в реальный мир, а момент авторского замысла о нем. Та или иная степень авторской вненаходимости роману — разрешающее условие всякого, включая и полифоническое, художественного изображения; без автора полифонический роман распался бы точно так же, как и любое другое словесное высказывание. Специфичность функций находящегося на касательной к изображаемому миру автора полифонического романа состоит не в его прямом «содержательном» диалоге с героями, а в максимальном повышении его провоцирующей диалогической активности, инициирующей как нравственное «взаимодействие» героев — их прямой и напряженный диалог в романе, так и «последнее слово» героя в сфере «последних вопросов» (в метафизическом диалоге с Богом). Особое место среди конкретных разработок полифонической идеи занимает типология различных синтаксических форм романного слова (см.: Двуголосое слово), оказавшая существенное влияние на современную отечественную и зарубежную лингвистику.

За собственно эстетическими и лингвистическими категориями полифонической концепции стоит оригинальная философская позиция Б.. Полифоническое мышление, по Б., отражает полифоническую природу самой жизни (поэтому оно в той или иной мере проявляется во всех литературных, в т.ч. монологических по их внешнему определению, жанрах и во всей мыслительно-языковой сфере культуры вообще). Противоположный ему монологический тип мышления является, с точки зрения Б., абстрактным, не осуществимым на практике в полную силу исторически ограниченным идеологическим принципом культуры Нового времени, который, получив соответствующую философскую, гносеологическую, мировоззренческую и др. обработку, существенно повлиял на внешние формы жизни культуры, но не преодолел при этом ее внутренней полифонической природы. В формально-структурном отношении Б. сближал полифонический роман с мистерией, платоновскими диалогами, мениппеей и другими формами карнавализированной ветви литературы, но в целевом и аксиологическом смысле тот образ, на который в конечном счете ориентирована Бахтинская полифония, — это Церковь как общение неслиянных и неразделенных душ.

Оценки Бахтинской концепции полифонии в современной философии и филологии неоднозначны. В одних случаях принимается как философская основа концепции, так и ее собственно эстетическое содержание, в других — либо признаются только эстетические достоинства концепции и отрицаются ее философские корни, либо оспаривается и то и другое, но во всех случаях отмечается эвристическая сила идеи полифонии как интеллектуального концепта, стимулирующего саморефлексию гуманитарного мышления.

Хронотоп — («времяпространство») — эстетическая категория

Хронотоп — («времяпространство») — эстетическая категория, отражающая амбивалентную связь временных и пространственных отношений, художественно освоенных и выраженных с помощью соответствующих изобразительных средств в литературе и других видах искусства. Б. определяет хронотоп как, с одной стороны, сгущение и уплотнение времени, которое как бы обрастает вследствие этого пространством, и как, с др. стороны, втягивание пространства через сюжетное развитие в процесс движения, в результате чего оно как бы обволакивает собой ось времени. Каждый хронотоп обрастает и третьим — ценностным — измерением, так что типологически отраженная в нем «точка зрения» на мир имеет не только пространственно-временную локализацию, но и аксиологическую определенность.

Хронотопичность — неотмысливаемая предпосылка и изображения, и восприятия художественного смысла. В каждом литературном произведении в результате периодических слияний и разрывов времени и пространства, сопровождающихся соответствующими аксиологическими изменениями, образуется своя частная система конкретных хронотопов, являющихся организационными центрами, завязывающими и развязывающими сюжетные и смысловые узлы произведения; с другой стороны, в каждом романе преобладает свой доминантный хронотоп, связанный с принадлежностью данного произведения к той или иной художественно-эстетической традиции.

Б. разработал типологию жанровых форм освоения литературой основных исторических видов хронотопического мышления, выделив (на основе анализа греческого романа) три основных типа художественного освоения времени и пространства в романе: хронотоп авантюрного романа испытания (Гелиодор, Ксенофонт Эфесский, Лонг и др.), хронотоп авантюрно-бытового романа (Апулей, Петроний) и биографический романный хронотоп (платоновские «Апология Сократа» и «Федон», автобиография Исократа, Плутарх и др.). Поэтика Достоевского восходит, с его точки зрения, к авантюрным типам хронотопов (а также к диалогизованной и карнавализованной ветви развития романа — см.: Двуголосое слово и Карнавализация), поэтика Л. Толстого — к «биографическому». У Достоевского доминирует хронотоп «порога» — одновременного выражения пространственного топоса и темпоральных по своей сущности явлений духовного кризиса и перелома (ценностный аспект). Время сгущается в хронотопе «порога» до мгновения (ср. хронотоп «дороги»), как бы не имеющего длительности в «нормальном» биографическом времени (аналогично событиям «авантюрного времени») и потому выпадающего из него. В общем историко-типологическом смысле эстетический хронотоп «порога» — это обновленное мистерийное и карнавальное время, имеющее определенную аксиологическую наполненность, которому соответствует и обновление древней карнавально-мистерийной площади, т. е. пространственной составляющей хронотопа (местом соответствующих действий у Достоевского часто служит не только «порог» как таковой, но лестница, коридор, улица и собственно площадь). У Толстого доминирует не свернутое в мгновение время, а «биографическое время», протекающее с нормальной длительностью во внутренних пространствах дворянских домов и усадеб. Кризисы, встречающиеся у Толстого, не выпадают у него, как у Достоевского, из этого «биографического времени»: они тесно и органично вплетены в него соответствующими сюжетно-смысловыми и ценностными нитями.

Хронотопически организованы, согласно Б., все без исключения формы движения культурного смысла, в т. ч. язык (и как средство внешнего общения, и как форма протекания смысла во внутренней духовно-мыслительной деятельности). Хронотопично и само мышление, даже абстрактное; как бы ни были в мышлении ослаблены хронотопи-ческие координаты, именно движение смысла «по», «между» и «сквозь» имманентные и внеположные хронотопы является условием его развития. Всякое вступление в область смыслов совершается, по Б., только через ворота хронотопа. Эстетический хронотоп связывался, таким образом, Б. с общефилософским принципом хронотопичности мышления и рассматривался как особый тип «интенциональных рамок» сознания.

Кроме «встроенных» в художественный текст хронотопов — хронотопов изображенного мира, эстетический акт предполагает наличие и внеположных ему авторского и читательского хронотопов — хронотопов мира изображающего. Согласно Б., мир изображающий никогда не может быть хронотопически единым с миром изображенным (так, автор или Творец никогда не могут стать частью изображенного или сотворенного мира; отсюда распространенное литературовед, понятие «образ автора», восходящее к В. В. Виноградову, является, по Б., contradictio in adjecto). Функциональная роль изображающего хронотопа состоит в создании особой эстетической позиции вненаходимости, необходимой и для самого изображения, и для последующего восприятия художественных смыслов.

С другой стороны, между изображающими и изображенными хронотопами нет и абсолютного зияния: между ними происходит постоянный взаимный «обмен смыслами», отражающий телеологию эстетического акта. Неслиянность и одновременно нераздельность разных хронотопов обосновывается Б. через диалогическое толкование персоналистического принципа. Фундирующие литературу и культуру вообще типологические хронотопы принципиально не могут, по Б., при любой степени их обобщения, слиться (сфокусироваться) в единую смысловую («монологическую») точку зрения потому, что хронотопические различия восходят к «неслиянным» («внеположным») личностям. Ни одна идея не равна в разных хронотопах самой себе, следовательно, идет per se, вне конкретного хронотопа (или конкретной личности), не существует. С другой стороны, смыслы не могут существовать и как абсолютно раздельные. Идеи, воспринимаемые через «ворота» разных хронотопов, и сами хронотопы, восходящие к «неслиянным» личностным позициям, находятся между собой не в имманентных рационально-логических, а во внеположных диалогических отношениях.

Изображающий (авторский) хронотоп и хронотоп изображенного мира не сводимы в некий единый хронотоп, но и не абсолютно противопоставлены друг другу. Авторская позиция вненаходимости — это не абсолютное дуалистическое инобытие, но бытие на диалогической «касательной» к изображенному событию. Все хронотопы (частные и типологические хронотопы внутри произведения, авторский хронотоп и хронотоп читателя вовне произведения) находятся между собой, согласно Б., в диалогических отношениях; именно диалогическое взаимодействие всех видов хронотопов «высекает» реальную искру эстетического акта.

Соч.: Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929; Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963 (2-е, существенно перераб. и доп. изд); Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; Эстетика словесного творчества. М., 1979; ранняя работа «К философии поступка» была впервые издана в 1986 г. (в сб. «Философия и социология науки и техники» за 1984-85 гг. М., 1986).

«Девтероканонический корпус». В середине и конце 20-х гг. были изданы работы по частным гуманитарным дисциплинам (теории литературы, лингвистике, психологии), относительно которых существует предположение, что они либо в той или иной мере принадлежат перу Бахтина, либо во всяком случае опосредованно выражают его взгляды. Сюда входят книги: Волошинов В. Н. Фрейдизм: критический очерк. М.-Л., 1927; Он же. Марксизм и философия языка. Л., 1929; Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, а также ряд статей в периодических изданиях.

В последние годы начато (по техн. причинам с 5 тома) издание собр. соч. Б., включающее помимо переиздания уже публиковавшихся работ неизвестные архивные материалы разных периодов (Б. М.М. Собрание сочинений. Т 5. Работы 1940-х — начала 1960-х гг. М., 1966).

Лит.: Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991; М. М. Бахтин как философ. М., 1992; Гоготишвили Л. А. Варианты и инварианты M. M. Бахтина // Вопросы философии, 1992, № 1; Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1992-1999 (четыре номера в год); Махлин В. Л. Бахтин и Запад // ВФ, 1993, № 1; Бочаров С.Г. Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. М., 1993, № 2; Фридман И. Н. Карнавал в одиночку // ВФ, 1994, № 12; Бахтинология. СПб., 1995; Clark К., Holquist M. Mikhail Bakhtin. Cambridge (Mass.), L., 1984; Holquist M. Dialogism: Bakhtin and His World. L., N.Y., 1990; Haynes D.J. Bakhtin and the Visual Arts. Cambridge, N.Y., 1995; Emerson C. The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin. Princeton, New Jersey, 1997.

### Металингвистический характер высказывания (речевого произведения).

Смысловые связи внутри одного высказывания (хотя бы потенциально бесконечного, например в системе науки) носят предметно-логический характер (в широком смысле этого слова), но смысловые связи между разными высказываниями приобретают диалогический характер (или, во всяком случае, диалогический оттенок). Смыслы разделены между разными голосами. Исключительная важность голоса, личности.

Лингвистические элементы нейтральны к разделению на высказывания, свободно движутся, не признавая рубежей высказывания, не признавая (не уважая) суверенитета голосов.

Чем же определяются незыблемые рубежи высказываний? Металингвистическими силами.

Внелитературные высказывания и их рубежи (реплики, письма, дневники, внутренняя речь и т. п.), перенесенные в литературное произведение (например, в роман). Здесь изменяется их тотальный смысл. На них падают рефлексы других голосов, и в них входит голос самого автора.

Два сопоставленных чужих высказывания, не знающих ничего друг о друге, если только они хоть краешком касаются одной и той же темы (мысли), неизбежно вступают друг с другом в диалогические отношения. Они соприкасаются друг с другом на территории общей темы, общей мысли.

Эпиграфика. Проблема жанров древнейших надписей. Автор и адресат надписей. Обязательные шаблоны. Могильные надписи (“Радуйся”). Обращение умершего к проходящему мимо живому. Обязательные шаблонизированные формы именных призывов, заклинаний, молитв и т. п. Формы восхвалений и возвеличений. Формы хулы и брани (ритуальной). Проблема отношения слова к мысли и слова к желанию, воле, требованию. Магические представления о слове. Слово как деяние. Целый переворот в истории слова, когда оно стало выражением и чистым (бездейственным) осведомлением (коммуникацией). Ощущение своего и чужого в слове. Позднее рождение авторского сознания.

Автор литературного произведения (романа) создает единое и целое речевое произведение (высказывание). Но он создает его из разнородных, как бы чужих высказываний. И даже прямая авторская речь полна осознанных чужих слов. Непрямое говорение, отношение к своему языку как к одному из возможных языков (а не как к единственно возможному и безусловному языку).

Завершенные, или “закрытые”, лица в живописи (в том числе и портретной). Они дают исчерпанного человека, который весь уже есть и не может стать другим. Лица людей, которые уже все сказали, которые уже умерли [или] как бы умерли. Художник сосредоточивает внимание на завершающих, определяющих, закрывающих чертах. Мы видим его всего и уже ничего большего (и иного) не ждем. Он не может переродиться, обновиться, пережить метаморфозу — это его завершающая (последняя и окончательная) стадия.

Отношение автора к изображенному всегда входит в состав образа. Авторское отношение — конститутивный момент образа. Это отношение чрезвычайно сложно. Его недопустимо сводить к прямолинейной оценке. Такие прямолинейные оценки разрушают художественный образ. Их нет даже в хорошей сатире (у Гоголя, у Щедрина). Впервые увидеть, впервые осознать нечто—уже значит вступить к нему в отношение: оно существует уже не в себе и для себя, но для другого (уже два соотнесенных сознания). Понимание есть уже очень важное отношение (понимание никогда не бывает тавтологией или дублированием, ибо здесь всегда двое и потенциальный третий). Состояние неуслышанности и непонятости (см. Т. Манн). “Не знаю”, “так было, а впрочем, мне какое дело” — важные отношения. Разрушение сросшихся с предметом прямолинейных оценок и вообще отношений создает новое отношение. Особый вид эмоционально-оценочных отношений. Их многообразие и сложность.

Автора нельзя отделять от образов и персонажей, так как он входит в состав этих образов как их неотъемлемая часть (образы двуедины и иногда двуголосы). Но образ автора можно отделить от образов персонажей; но этот образ сам создан автором и потому также двуедин. Часто вместо образов персонажей [имеют] в виду как бы живых людей.

Разные смысловые плоскости, в которых лежат речи персонажей и авторская речь. Персонажи говорят как участники изображенной жизни, говорят, так сказать, с частных позиций, их точки зрения так или иначе ограничены (они знают меньше автора). Автор вне изображенного (и в известном смысле созданного им) мира. Он осмысливает весь этот мир с более высоких и качественно иных позиций. Наконец, все персонажи и их речи являются объектами авторского отношения (и авторской речи). Но плоскости речей персонажей и авторской речи могут пересекаться, то есть между ними возможны диалогические отношения. У Достоевского, где персонажи — идеологи, автор и такие герои (мыслители-идеологи) оказываются в одной плоскости. Существенно различны диалогические контексты и ситуации речей персонажей и авторской речи. Речи персонажей участвуют в изображенных диалогах внутри произведения и непосредственно не входят в реальный идеологический диалог современности, то есть в реальное речевое общение, в котором участвует и в котором осмысливается произведение в его целом (они участвуют в нем лишь как элементы этого целого). Между тем автор занимает позицию именно в этом реальном диалоге и определяется реальной ситуацией современности. В отличие от реального автора созданный им образ автора лишен непосредственного участия в реальном диалоге (он участвует в нем лишь через целое произведение), зато он может участвовать в сюжете произведения и выступать в изображенном диалоге с персонажами (беседа “автора” с Онегиным). Речь изображающего (реального) автора, если она есть,— речь принципиально особого типа, не могущая лежать в одной плоскости с речью персонажей. Именно она определяет последнее единство произведения и его последнюю смысловую инстанцию, его, так сказать, последнее слово.

Образы автора и образы персонажей определяются, по концепции В. В. Виноградова, языками-стилями, их различия сводятся к различиям языков и стилей, то есть к чисто лингвистическим. Внелингвистические взаимоотношения между ними Виноградовым не раскрываются. Но ведь эти образы (языки-стили) в произведении не лежат рядом друг с другом как лингвистические данности, они здесь вступают в сложные динамические смысловые отношения особого типа. Этот тип отношений можно определить как диалогические отношения. Диалогические отношения носят специфический характер: они не могут быть сведены ни к чисто логическим (хотя бы и диалектическим), ни к чисто лингвистическим (композиционно-синтаксическим). Они возможны только между целыми высказываниями разных речевых субъектов (диалог с самим собой носит вторичный и в большинстве случаев разыгранный характер). Мы не касаемся здесь вопроса о происхождении термина “диалог” (см. у Гирцеля ).

Там, где нет слова, нет языка, не может быть диалогических отношений, их не может быть между предметами или логическими величинами (понятиями, суждениями и др.). Диалогические отношения предполагают язык, но в системе языка их нет. Между элементами языка они невозможны. Специфика диалогических отношений нуждается в особом изучении.

Узкое понимание диалога как одной из композиционных форм речи (диалогическая и монологическая речь). Можно сказать, что каждая реплика сама по себе монологична (предельно маленький монолог), а каждый монолог является репликой большого диалога (речевого общения определенной сферы). Монолог как речь, никому не адресованная и не предполагающая ответа. Возможны разные степени монологичности.

Диалогические отношения — это отношения (смысловые) между всякими высказываниями в речевом общении. Любые два высказывания, если мы сопоставим их в смысловой плоскости (не как вещи и не как лингвистические примеры), окажутся в диалогическом отношении. Но это особая форма ненамеренной диалогичности (например, подборка разных высказываний разных ученых или мудрецов разных эпох по одному вопросу).

“Голод, холод!” — одно высказывание одного речевого субъекта. “Голод!” — “Холод!” — два диалогически соотнесенных высказывания двух разных субъектов; здесь появляются диалогические отношения, каких не было в первом случае. То же с двумя развернутыми предложениями (придумать убедительный пример).

Когда высказывание берется для целей лингвистического анализа, его диалогическая природа отмысливается, оно берется в системе языка (как ее реализация), а не в большом диалоге речевого общения.

Огромное и до сих пор еще не изученное многообразие речевых жанров: от непубликуемых сфер внутренней речи до художественных произведений и научных трактатов. Многообразие площадных жанров (см. Рабле), интимных жанров и др. В разные эпохи в разных жанрах происходит становление языка.

Язык, слово — это почти все в человеческой жизни. Но не нужно думать, что эта всеобъемлющая и многограннейшая реальность может быть предметом только одной науки — лингвистики и может быть понята только лингвистическими методами. Предметом лингвистики является только материал, только средства речевого общения, а не самое речевое общение, не высказывания по существу и не отношения между ними (диалогические), не формы речевого общения и не речевые жанры.

Лингвистика изучает только отношения между элементами внутри системы языка, но не отношения между высказываниями и не отношения высказываний к действительности и к говорящему лицу (автору).

По отношению к реальным высказываниям и к реальным говорящим система языка носит чисто потенциальный характер. И значение слова, поскольку оно изучается лингвистически (лингвистическая семасиология), определяется только с помощью других слов того же языка (или другого языка) и в своих отношениях к ним; отношение к понятию или художественному образу или к реальной действительности оно получает только в высказывании и через высказывание. Таково слово как предмет лингвистики (а не реальное слово как конкретное высказывание или часть его, часть, а не средство).

Начать с проблемы речевого произведения как первичной реальности речевой жизни. От бытовой реплики до многотомного романа или научного трактата. Взаимодействие речевых произведений в разных сферах речевого процесса. “Литературный процесс”, борьба мнений в науке, идеологическая борьба и т. п. Два речевых произведения, высказывания, сопоставленные друг с другом, вступают в особого рода смысловые отношения, которые мы называем диалогическими. Их особая природа. Элементы языка внутри языковой системы или внутри “текста” (в строго лингвистическом смысле) не могут вступать в диалогические отношения. Могут ли вступать в такие отношения, то есть говорить друг с другом, языки, диалекты (территориальные, социальные, жаргоны), языковые (функциональные) стили (скажем, фамильярно-бытовая речь и научный язык и т. п.) и др.? Только при условии нелингвистического подхода к ним, то есть при условии трансформации их в “мировоззрения” (или некие языковые или речевые мироощущения), в “точки зрения”, в “социальные голоса” и т. п.

Такую трансформацию производит художник, создавая типические или характерные высказывания типических персонажей (хотя бы и не до конца воплощенных и не названных), такую трансформацию (в несколько ином плане) производит эстетическая лингвистика (школа Фосслера, особенно, по-видимому, последняя работа Шпитцера ). При подобных трансформациях язык получает своеобразного “автора”, речевого субъекта, коллективного носителя (народ, нация, профессия, социальная группа и т. п.). Такая трансформация всегда знаменует выход за пределы лингвистики (в строгом и точном ее понимании). Правомерны ли подобные трансформации? Да, правомерны, но лишь при строго определенных условиях (например, в литературе, где мы часто, особенно в романе, находим диалоги “языков” и языковых стилей) и при строгом и ясном методологическом осознании. Недопустимы такие трансформации тогда, когда, с одной стороны, декларируется внеидеологичность языка как лингвистической системы (и его внеличностность), а с другой — контрабандой вводится социально-идеологическая характеристика языков и стилей (отчасти у В. В. Виноградова). Вопрос этот очень сложный и интересный (например, в какой мере можно говорить о субъекте языка, или речевом субъекте языкового стиля, или об образе ученого, стоящего за научным языком, или образе делового человека, стоящего за деловым языком, образе бюрократа за канцелярским языком и т. п.).

Своеобразная природа диалогических отношений. Проблема внутреннего диалогизма. Рубцы межей высказываний. Проблема двуголосого слова. Понимание как диалог. Мы подходим здесь к переднему краю философии языка и вообще гуманитарного мышления, к целине. Новая постановка проблемы авторства (творящей личности).