



Юлия КРИСТЕВА

Разрушение поэтики

І. ПОЭТИКА, ИЛИ ИЗОБРАЖЕННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ

Книга М. Бахтина, переведенная со второго, переработанного и дополненного автором издания, впервые была опубликована в 1929 г. под названием «Проблемы творчества Достоевского» *.

* *Бахтин М.* Проблемы творчества Достоевского: Л.: Прибой, 1929. Обратим внимание на то, что в первом издании книги в заглавии отсутствует слово «поэтика», удерживавшееся в то время за формальной школой, от которой Бахтин стремился отмежеваться. Книга состоит из двух частей, расположенных в следующем порядке:

Предисловие.

Часть 1-я: *Полифонический роман Достоевского (постановка проблемы).*

- Гл. I. Основная особенность творчества Достоевского и ее освещение в критической литературе.
- Гл. II. Герой у Достоевского.
- Гл. III. Идея у Достоевского.
- Гл. IV. Функции авантюрного сюжета в произведениях Достоевского.

Часть 2-я: *Слово у Достоевского (опыт стилистики).*

- Гл. I. Типы прозаического слова. Слово у Достоевского.
- Гл. II. Монологическое слово героя и слово рассказа в повестях Достоевского.
- Гл. III. Слово героя и слово рассказа в романах Достоевского.
- Гл. IV. Диалог у Достоевского.

Заключение.

Бахтин является также автором книги «Творчество Франсуа Рабле» (М., 1965); на англ. яз.: «Rabelais and his world» / Пер. Елены Извольской, пред. Кристины Поморской. MIT Press, 1968; недавно

Предлагать эту книгу — по прошествии 40 лет — вниманию зарубежной аудитории — значит идти на определенный риск (а как текст будет воспринят читателем?), создавая тем самым не только теоретическую, но и идеологическую проблему: что же все-таки мы хотим услышать от текста, когда извлекаем его из ситуации места, времени и языка и заново обращаемся к нему, минуя временную, географическую, историческую и социальную дистанции?

В сходных обстоятельствах недавно осуществленный перевод текстов русских формалистов *, а также работ современных советских семиотиков ** позволил не только ввести их в университетские курсы на правах библиографии, но и придать новую ориентацию западным исследованиям, объектом которых являются литературные тексты и знаковые системы в целом.

Изучая внутреннюю организацию «произведения в себе», выделяя внутри повествования составляющие его единицы и устанавливая связи между ними, следуя тем самым дедуктивным путем, который в целом восходит к Канту, а в конкретных особенностях — к структурной лингвистике первой половины XX в., работы формалистов привнесли то, чего недоставало ни истории литературы, ни импрессионистическому эссеизму, столь характерному для французской традиции, а именно, подход, стремящийся к теоретичности; отвоевывая себе место, этот подход находил отзвуки или аналогии в тех процессах обретения «гуманитарным» и «социальным» знанием научного статуса, которые обычно именуется *структурализмом*.

Принадлежа своему времени, возникнув до того, как получили развитие фрейдовский психоанализ и принципы современной лингвистики, скованные собственными философскими предпосылками (предпосылками, которые лежат в основании определенного дискурса о смысле и которые оказались объектом деконст-

он опубликовал две статьи: «Слово в романе // Вопросы литературы. 1965. № 8 (франц. перевод под названием «L'énoncé dans le roman» // Langages. 1968. № 12) и «Из предьистории романного слова» // Учен. зап. Мордовского государственного университета. 1967. Вып. 61. Обе статьи представляют собой извлечения из готовящейся к печати книги, посвященной типологии высказываний. Укажем также на существование итальянского перевода «Проблем поэтики Достоевского».

* Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis, présentes et traduits par T. Todorov, éd. du Seuil, coil. Tel Quel, 1965.

** I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico, a cura di Remo Faccani e Umberto Eco. Bompiani; Milano, 1969.

рукции как со стороны философии, от Гуссерля до Хайдеггера, так и, на другой почве, со стороны Маркса), тексты русских формалистов способствовали тому, что исследования о способах означивания, характерных для литературных текстов, вписались в рамки механистического идеализма. Об этом свидетельствуют многочисленные попытки создания *поэтики* как некоего беспредметного дискурса, вневременного и внепространственного Логоса, переговаривающегося с самим собой в ходе нескончаемого создания моделей, в свою очередь позаимствованных из лингвистики или из начального курса логики, а затем вполне произвольно использованных для построения модели литературного текста. В конечном счете это означает, что текст подводится под ту или иную лингвистическую теорию (как правило, под категории *языка*, и никогда — под категории *дискурса*) и в крайнем случае может быть сопоставлен с каждой из них, но так, что специфика литературного объекта — в рамках истории различных способов означивания — оказывается утраченной, а «поэтический» дискурс остается непоколебленным, коль скоро оказывается набором категорий и способом самопроверки, а вовсе не носителем объективного знания.

Во всем этом нет ничего удивительного, ибо русский формализм сложился на базе *структурной лингвистики* (пришедшей на смену сравнительно-историческому языкознанию) и поэтической практики *футуристов* (акцентировавших внимание на языковом материале и на правилах его «выделки» в «произведение искусства»). Тем самым формализм стал выразителем не только аисторизма начала XX в., но и той установки на анализ внутренних законов, организующих любой смысл и любую знаковую конструкцию, которая вошла в практику тогдашней литературы, от Малларме до Джойса. На этом пути русский формализм обрел и своих идеологов в лице немецких эстетиков — сначала неокантианцев, а затем в особенности Вёльфлина и Вальцеля. Их книги были переведены на русский язык; предложенное ими разграничение *содержания* (*Gehalt*) и *формы* (*Gestalt*) обросло комментариями, а заявление Вальцеля: «Я стремлюсь к высшей математике форм, я хочу установить основополагающие конструктивные приемы словесного искусства», стало программным. Расставшись с представлением об искусстве как об изображении чего-то ему внеположного, посвятив себя изучению формальных конструкций, теория *Gestalt'a* с самого начала оказалась отмечена дихотомией *содержание-выражение* и тем самым попала в зависимость к философии изображения, когда анализу подвергается не изображаемый предмет («референт»), но само конструктивное целое

как вещная данность, как наличная «структура», включающая в себя те или иные моменты изображенного и отрешенного «референта», а затем возвращающая их ему.

Эта зависимость формализма и созданной им поэтики от немечкой эстетики стыдливо замалчивалась и отвергалась. Напротив, поначалу формализм стремился встать под флаг позитивизма, а-теоретичности и объективности (МФ, 106—107)*. Будучи закономерной реакцией против символистской эстетики и необходимым условием научного абстрагирования, позволяющим ему очертить собственную территорию, этот «позитивизм» превратился в препятствие тогда, когда формализм перестал быть простым средством изучения «поэтического языка» и стал *поэтикой* в собственном смысле слова. Особенности знаковой системы, образуемой определенным текстом или литературным жанром, были отождествлены со структурными особенностями языка (обыденного или поэтического). Поскольку же формалистам недоставало теоретической рефлексии, не был поставлен и вопрос о литературной практике как о *специфическом способе означивания*. Тем самым «литературный объект» исчезал под грузом категорий языка, составлявшим «научный объект», имманентный формалистическому дискурсу и относящийся к его неявному уровню, но не имеющий ничего или весьма мало общего с его подлинным предметом — с литературой как особым способом означивания, т. е. с учетом пространства субъекта, его топологии, его истории, его идеологии... Выдвинув поначалу требование адекватности изучаемому предмету, формализм, превратившись в поэтику, остался и продолжает оставаться дискурсом, не обладающим собственным предметом или имеющим дело с неопределенным предметом.

Чтобы выйти из тупика, были предприняты серьезные усилия**, однако поэтика, какой ее создали формалисты, так и не

* «Принципиальным для “формалиста”, — писал Эйхенбаум в сборнике “Литература”, — является вопрос не о методах изучения литературы, а о литературе как *предмете* изучения. Ни о какой методологии мы, в сущности, не говорим и не спорим. Мы говорим и можем говорить только о некоторых теоретических принципах, подсказанных нам не той или другой готовой методологической или эстетической системой, а изучением конкретного материала в его специфических особенностях».

** Таковы работы: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924; Якобсон Р., Тынянов Ю. Проблемы изучения литературы и языка // Новый Леф. 1928. № 12; Эйхенбаум Б. Ораторский стиль Лелина // Русская речь. 1924 и др.

поднялась до уровня той специфической сложности, уяснение которой и было ее целью. Почему?

Едва возникнув, формализм оказался в центре литературной дискуссии, развернувшейся в советской печати, причем многие попытались отмежеваться от формализма, подвергнув его критике троякого рода. Наиболее известны критические высказывания Троцкого *, который, признавая интерес формалистических исследований, вместе с тем требовал дополнить их разработками в марксистском духе. С этой эклектической позиции будущая марксистская теория литературы представлялась, по всей видимости, как своего рода симбиоз формалистической поэтики и социально-исторической интерпретации — симбиоз трудно достижимый в силу несовместимости теоретических оснований, на которых покоятся обе доктрины. Самое большее, на что мог надеяться троцкизм, так это на то, чтобы ограничить роль формализма изучением техники поэтического языка (лингвистическая поэтика), не признавая за ним права на создание *поэтики*, т. е. теории литературы. Следствием подобного «решения» проблемы могло быть лишь поглощение того нового, что принес с собой формализм, а именно первостепенной значимости языкового материала для построения теории литературы, а также сведение формального метода к чисто технической функции — лишней довод в пользу произвольного представления о литературе как о выражении исторической реальности¹.

С другой стороны, Переверзев **, приверженец вульгарного социологизма, «опровергал» формалистов с помощью собственной концепции литературы, которую он рассматривал как прямое выражение производительных сил и средств производства, полностью забывая при этом классический марксистский тезис об относительной независимости надстройки от базиса.

И наконец, Павел Медведев (МФ), входивший вместе с В. Волошиновым *** в группу, которую теперь принято называть «группой Бахтина», хотя и относился к формалистам как к врагам ****, тем не менее свою критику в их адрес называл «имма-

* *Троцкий Л. Д.* Литература и революция. М., 1923.

** *Переверзев В. Ф.* Социологический метод формалистов // Литература и марксизм. 1929. Кн. 1.

*** *Волошинов В. Н.* Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6 (работа, посвященная Достоевскому); *Он же.* Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1929.

**** С началом сталинского культа тон этой полемики меняется и приобретает отчетливо выраженную враждебность во второй книге Медведева (см.: *Медведев П. Н.* Формализм и формалисты. 1934).

нентной», т. е. идущей изнутри формалистической системы, и стремился сделать из нее выводы, способствующие построению марксистской литературной теории. Эта последняя, по мнению участников группы, должна вырабатываться не вопреки формализму, а с опорой на него. «*Всякая молодая наука, — писал Медведев в заключении своей работы, — а марксистское литературоведение очень молодо, гораздо выше должна ценить хорошего врага, нежели плохого соратника*» (МФ, 232). «*...Марксистское литературоведение сходится с формальным методом и сталкивается с ним на почве общей им очередной и актуальнейшей проблемы — проблемы спецификации, (литературного текста)*» (МФ, 55).

Сегодня мы вправе считать глубинной причиной, обусловившей неспособность поэтики ответить на вопросы, встающие со всех сторон, теоретический квиетизм формалистов, не позволивший им преодолеть представление о непрозрачности знака и изображения. Литературное произведение есть система знаков, предметная поверхность, где имеет место комбинирование готовых элементов, структура, в которой отражается некий трансцендентальный смысл, подкрепляемый трансцендентальным же сознанием наличных субъектов, — все эти постулаты разума, попавшегося в ловушку к идее изобразительности, не вызывали у формалистов ни малейшего сомнения. Можно ли было преодолеть эти постулаты в эпоху, когда открытия Фрейда еще не были усвоены языковой теорией, когда лингвистика, только еще превращавшаяся в структурную, даже не подозревала о будущем возникновении трансформационного метода? Исторические факты показывают, что нельзя.

Между тем исследования Бахтина и его группы свидетельствуют о том, что преобразование формалистической и/или поэтической проблематики оказывалось возможным в том случае, если подойти к знаковому функционированию литературы с точки зрения ее места в истории знаковых систем и с точки зрения ее отношения к говорящему субъекту. Проблемы, поставленные Бахтиным и его группой перед формалистической поэтикой, могут быть сведены к двум положениям:

1. Поэтический язык представляет собой такой способ функционирования, различные типы которого имеют конкретное существование в истории знаковых систем. Отсюда первая проблема: поэтический язык следует изучать в рамках конкретной литературной конструкции; а также изучать его специфическое место в истории знаковых систем, не смешивая его с областью

Смысла или Сознания *. Подобная позиция влечет за собой представление о литературной науке как об особой ветви *наук об идеологиях*, требуя рассмотрения с указанной точки зрения истории литературных жанров. Что и сделает Бахтин в 4-й главе своей книги.

2. Если для лингвистики язык — это система знаков, то для науки о литературе, равно как и для любой науки об идеологических образованиях, язык — это *практика*, где следует учитывать как наличие субъектов (в частности, адресанта), так и способ, каким они *перераспределяют* ту или иную знаковую систему. Отсюда вторая проблема: нужно найти такую теоретическую область, которая сумеет устранить не только дихотомию *gehalt/gestalt*, но и дихотомию *язык/идеология*, тем самым обнаружив почву, на которой функционирование слова как знака, существующего *в языке*, слилось бы с *идеологической функцией*, вырабатываемой с помощью этого языка в процессе специфической исторической практики. Тем самым намечается путь к *периформулированию* самого объекта *язык*, так что, отодвигая в сторону дихотомию *gehalt/gestalt*, оно вместе с тем устраняет и идеологию репрезентации; в результате значение начинает рассматриваться как конкретное функционирование, пребывающее в процессе постоянной трансформации в зависимости от положения субъекта в истории, т. е. как высказывание-процесс, конституирующее некий конкретный смысл (и *в то же время* некую идеологию) в связи с тем конкретным отношением, которое субъект поддерживает с собственным дискурсом (отличным от языка) здесь и теперь **. Эта вторая проблема требует такой теории

* «“Смысл” и “сознание” — вот два основных термина всех буржуазных теорий и философий культуры. Идеалистическая философия помещает еще между индивидуальным сознанием и смыслом “трансцендентальное сознание” или “сознание вообще” (*Bewusstsein überhaupt*), обязанность которого — блюсти единство и чистоту абстрактных смыслов от их распыления и замутнения в живом становлении материальной действительности», — пишет Медведев в «Формальном методе» (с. 16).

** Терминология, использовавшаяся при разработке этой новой теоретической области, где язык рассматривается как высказывание-процесс, принадлежащее субъекту, погруженному в историю, и где, следовательно, любой смысл неизбежно оказывается идеологическим смыслом, — эта терминология, в социально-политическом контексте эпохи, могла быть только *социологической и психологизирующей*. Ср.: «Поставленная проблема была бы разрешена, если бы удалось найти такой элемент в поэтическом произведении, который был бы одновременно причастен как вещной наличности слова, так и его зна-

субъекта и смысла, которая была бы теорией *производства*, осуществляемого в языке. Поскольку в 20-е гг. подобной теории не существовало, Бахтин и его друзья сосредоточили внимание на термине «слово», обретающем дополнительный смысл, когда из плоскости нейтрального языка оно перемещается в плоскость коммуникации, понимаемой как дискурс, обращенный к «другому» (к этому вопросу мы еще вернемся). Это были приближительные и неточные разработки, однако интуитивно они во многом предвосхищали Фрейда, отводившего столь значительное место *желанию*, направленному на *другого*... Об этом говорится в 5-й главе книги Бахтина.

чению, который, как медиум, соединял бы глубину и общность смысла с единичностью произнесенного звука. Этот медиум создает возможность непрерывного перехода... от *внешней формы* к внутреннему *идеологическому смыслу*... Мы полагаем, что таким элементом является социальная оценка... Таким образом, самая единичная наличность высказывания исторически и социально значима. Из категории природной действительности она переходит в категорию действительности исторической... Но и самый смысл слова-высказывания через единичный акт его осуществления приобщается истории, становится историческим явлением. ...Органическая связь между знаком и смыслом... существует лишь для данного высказывания и лишь для данных условий его осуществления. Эта связь создается, чтобы разрушаться и снова созидаться, но уже в новых формах, в условиях нового высказывания.

Вот эту-то историческую актуальность, объединяющую единичную наличность высказывания с общностью и полнотой его смысла, индивидуализирующую и конкретизирующую смысл и осмысляющую звуковую наличность слова здесь и теперь, мы и называем социальной оценкой» (*МФ*, 161—164).

Равным образом в предисловии к изданию 1929 г. Бахтин писал: «В основу настоящего анализа положено убеждение, что всякое литературное произведение внутренне, имманентно социологично. В нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками. Поэтому и чисто формальный анализ должен брать каждый элемент художественной структуры как точку преломления живых социальных сил, как искусственный кристалл, грани которого построены и отшлифованы так, чтобы преломлять определенные лучи социальных оценок, и преломлять их под определенным углом» (*ПпД*).

В настоящее время советские семиотики пытаются установить различие между структурой той или иной знаковой системы и структурой языка, вводя для этого понятие «вторичная моделирующая система»; так, например, по отношению к языку роман представляет собой вторичную моделирующую систему (*Труды по знаковым системам*. Тарту, 1965).

Прежде чем более конкретно показать, в чем состоит бахтинское преобразование формалистической поэтики, мы хотели бы обратить внимание на *теоретические границы*, свойственные его тексту, — на исторические, социологические и культурные границы, которые, несомненно, удивят современного французского читателя. Однако означает ли наличие этих границ, заключающихся в психологизме, в отсутствии теории субъекта, в заточности лингвистического анализа, в неосознанном вторжении христианской лексики в язык гуманитарной науки (Бахтин постоянно ведет речь о «душе» и о «сознании» героя), — означает ли оно, что бахтинские тексты представляют интерес для одних лишь архивистов и литературных музеев? Мы так не думаем. В предисловии к первому изданию своей книги Бахтин подчеркивал, что претендует лишь на *постановку проблем*, а не на их решение. Это замечание не позволяет предъявлять к его работе излишние требования. С другой стороны, нам представляется, что когда наша современность извлекает на свет значительные работы прежнего времени, то делает она это не для того, чтобы приспособиться к предложенной в них модели и не для того, чтобы любоваться ими, словно музейными экспонатами, но, напротив, для того, чтобы извлечь из обветшавшей идеологической скорлупы, в которую они были заключены, некое ядро, отвечающее современным, самым передовым исследовательским запросам и оказывающееся их неведомым и себя не ведающим предшественником. Это означает, что наше прочтение способно покуситься даже на так называемую субъективную объективность текста («что на самом деле хотел сказать автор») с целью выявить его объективную значимость для новейших исследований в области, к которой относится этот текст. Именно это мы и попытались проделать, предлагая свое прочтение Бахтина* и будучи убеждены, что лучший способ принять участие в современном исследовательском процессе состоит в том, чтобы подключить к нему постороннее, более раннее исследование, коль скоро оно может поведать о своих вчерашних затруднениях, ставших сегодня нашими собственными**. Очевидно, что нам необходимо полное знакомство с аутентичными текстами, и потому издательство

* *Kristeva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // Critique. 1967. № 239* (рус. перевод: *Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 4*).

** *Вот почему, представляя труды советских семиотиков (см.: Kristeva J. L'expansion de la semiotique // Recherches pour une sēmanalyse. P. 43 sq; Kristeva J. Distance et anti-representation // Tel Quel. 1968.*

«Сей» как раз и предлагает первый французский перевод одной из работ Бахтина.

II. ОТ СОКРАТА ДО КАПИТАЛИЗМА

Прежде чем стать формалистической, поэтика в России была *исторической*. основополагающая книга Веселовского² «Историческая поэтика» является важнейшим трудом, представляющим это течение. Испытав множество колебаний и не избежав ошибок, Веселовский тем не менее построил систематическую и связную *историю* литературных жанров в их соотнесенности с материальной историей*.

№ 32; *Kristeva J.* La sēmiologie aujourd'hui en U. R. S. S. // *Tel Quel.* 1968. № 35; *Kristeva J.* La sēmiologie comme science des ideologies // *Semiotica.* 1969. № 2; мы подчеркивали не столько прагматическую и позитивистскую сторону их исследований, сколько их устремленность к теории субъекта и к типологии знаковых систем в истории. В противоположность Умберто Эко (ср.: *Eco U.* *Lezione e contraddizioni della semiotica sovietica* // *I sistemi di segni*), мы не думаем, что дело идет о более «трансцендентальной» устремленности советской семиотики, но об *анализе* знаковой системы картезианского субъекта, т. е. именно об основаниях трансценденции в научной идеологии механистического материализма (и его позитивистских отложений). Теоретически возможно, что именно на этом окольном пути семиология, застывшая ныне в некоей «кибернетической» позе и продолжающая лелеять лейбницеvu мечту о математизации семиозиса, сможет воссоединиться с диалектическим материализмом и внести вклад в разработку его гносеологии. Именно в этом смысле интерес советских семиотиков к субъекту или к истории знаковых систем (как западных, так и восточных) представляет собой «мгновенное ответвление» совершающегося логического процесса.

* *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика / Под ред. В. М. Жирмунского. 1940. Речь идет о статьях, опубликованных примерно в 1890 г. и впервые собранных в 1913 г., уже после смерти автора, под общим заглавием «Поэтика», а также о ряде лекционных курсов Веселовского, посвященных истории литературных жанров и изданных его учеником М. И. Кудряшевым по своим запискам. Как пишет Жирмунский, историческая концепция литературы у Веселовского возникла в процессе полемики против антиисторической и априорной концепции «прекрасного» и «высокого», характерной для западной эстетики и опирающейся на немецкий идеализм. Испытав влияние лекций Штейнтала по «психологии народов» (*Völkerpsychologie*), посвященных происхождению языка, мифологии и народного эпоса, Веселовский взвешивает возможность построения истории литературы как «эстетической дисциплины, истории изящных произведе-

Уже после того как формалисты проделали свою работу, Бахтин, усвоив из их опыта, что значение следует изучать в его словесной материальности, восстанавливает контакт с *исторической поэтикой*. Цель его анализа уже не в том, чтобы понять, «как сделано произведение» *, но в том, чтобы установить его место в пределах определенной типологии знаковых систем, существующих в истории. Вот почему он предпринимает исследование романной структуры как с точки зрения ее структурного (синхронического) своеобразия, так и с точки зрения ее исторического возникновения. Романная структура является для него «моделью мира», специфической знаковой системой, историческую новизну которой как раз и следует уточнить **; вот почему эта структура рассматривается также и под историческим углом зрения: по отношению к традиции — к *жанру* как воплощенной литературной памяти; и результаты синхронического анализа подтверждаются результатами анализа диахронического («диахрония подтверждает синхронию»). Так, установив вначале основополагающие особенности романной организации у Достоевского, Бах-

ний слова, исторической эстетики». Если поначалу Веселовский рассматривает литературу как сложное выражение истории и культуры и, не ограничиваясь одной только литературой, предлагает скорее историю идей, то к началу 1890-х гг. он обращается к истории *форм* (отсюда восхищение, испытываемое к нему формалистами). Темой его исторической поэтики становится «эволюция поэтического сознания и его форм». Примыкая к научному движению своего времени, нашедшему высшее проявление в сравнительно-историческом языкознании, непосредственное влияние которого он испытал, Веселовский помышляет о «поэтике будущего», которая должна быть построена на «массовом сравнении фактов, взятых на всех путях и во всех сферах поэтического развития; широкое сравнение привело бы к новой, генетической классификации» (*Веселовский А. Н. Историческая поэтика*. С. 246). Этому необъятному замыслу не суждено было воплотиться. Противопоставляя эстетическому идеализму историзирующий позитивизм и недоверие по отношению к теории, Веселовский вынужден был остановиться из пороге средневековой литературы, поскольку его принципы оказались неприменимы к современности.

* Это заглавие, выражающее идеологию делания, носят многие формалистические работы: «Как сделан “Дон Кихот”» Шкловского, «Как сделана “Шинель” Гоголя» Эйхенбаума и т. п.

** «Мы мыслим и понимаем едиными в себе комплексами — высказываниями. Высказывание же, как мы знаем, не может быть понято как языковое целое, и формы его менее всего являются синтаксическими формами», — пишет Медведев (*МФ*, 181). Для него, как и для Бахтина, литературный жанр есть способ понимающего овладения миром.

тин затем обнаруживает ее истоки в мениппеиной и карнавальской традиции (см. гл. IV *).

Связывая специфическую знаковую систему (роман Достоевского), называемую Бахтиным полифонической, или диалогической **, с определенной традицией (мениппеи, карнавалом) и противопоставляя ее другой традиции (он именуется ее *монологической*, приводя в пример Толстого), Бахтин уже самым этим актом пробивает глубочайшую брешь в формалистической поэтике. Вместо более или менее случайного каталога приемов, образующих Рассказ, который предлагался формалистами, Бахтин вводит определенную *типологию* литературных универсумов, не сводимых друг к другу и расчленяющих линейную историю на блоки, образованные *знаковыми практиками*. В результате начинает вырисовываться специфическая история различных *рассказов*, наука о которых как раз и заключается в установлении

* Подобный подход порывает с формалистической поэтикой эпохи, занятой исключительно внутренней организацией поэтического языка. Об этом свидетельствуют заглавия работ, опубликованных в сборниках «Poetica» (издательство «Academia») в 1926—1928 гг., т. е. вышедших одновременно с первой публикацией книги Бахтина: *Томашевский В.* Стих и ритм; *Коварский Н.* Мелодика стиха (обзор международных исследований в этой области); *Федоров А.* Звуковая форма стихотворного перевода; *Пропн В.* Трансформации волшебных сказок (описание тридцати одной функции волшебной сказки, анализ которых отличается здесь особой тонкостью); *Жирмунский В.* Проблема формы в германском эпосе (по поводу теорий немецких исследователей); *Виноградов В.* О литературной циклизации (сопоставление Гоголя и Де Каниси); *Гуковский Гр.* К вопросу о русском классицизме (выявление связи между литературой и современной ей исторической действительностью).

** Два замечания, касающихся более раннего употребления термина «полифония» в том смысле, который придаст ему Бахтин. Медведев в «Формальном методе...» ссылается на работу Пауля Беккера «Die Symphonie von Beethoven bis Mahler» как на пример эстетического анализа, принимающего во внимание *адресата* произведения; аудитория, согласно Беккеру, представляет собой конститутивный момент самого определения симфонического жанра. Со своей стороны, В. Иванов в работе «Достоевский и роман-трагедия» (Русская мысль. 1914. IV) пишет: «Подобно творцу симфоний, он применил к роману метод, соответствующий тематическому и контрапунктическому развитию в музыке, — развитию, излучинами и превращениями которого композитор приводит нас к восприятию и психологическому переживанию целого произведения, как некоего единства» (цит. по: *Гроссман Л.* Достоевский-художник // Творчество Ф. М. Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959).

их множественности, но также и их идеологической направленности.

Итак, существует не *Рассказ* вообще, но *Рассказы* во множественном числе или, точнее, различные знаковые системы, соответствующие различным типам знаковых практик (монологизм, диалогизм и т. п.) в качестве моделей мира: *пост*формалистическая «поэтика» рассматривает исследуемые ею объекты в их собственной типологически дифференцированной специфике.

Однако вульгарному социологизму и вульгарному историцизму здесь также нет места: знаковые системы не *отражают* социально-исторические структуры; у них — *собственная история*, проходящая сквозь историю различных способов производства и откликающаяся на них со своего собственного места, где встречаются «формообразующие идеологии» «эпохи Сократа», средневекового карнавала (когда римляне издавали крик, направленный против Закона Отца: *Sia amazzato il signore Padre*)* и капитализма, который, «как... на афинской базарной площади сводит людей и идеи».

Пройдя через фильтр формалистического «структурализма», историческая поэтика устремляется к определению своего предмета как знаковой системы особого типа, к представлению об историчности различных способов означивания, не подчиняя их при этом социологическому детерминизму.

III. ДИАЛОГИЧЕСКОЕ СЛОВО

Однако поэтика, именуемая Бахтиным классицистической, получает удар в самое сердце тогда, когда Бахтин приступает к изучению романного текста как некоей *языковой материальности*. Неустрашимое различие между бахтинским подходом и подходом формалистов обнаруживается в их представлении о *языке*.

Слово — вот выражение, которым пользуется Бахтин для обозначения интересующей его языковой реальности. Его первое, прямое и обиходное значение — это «слово» как семантическая единица языка, и именно так мы его перевели: *mot*; однако изредка, приобретая при этом легкую архаическую или метафорическую коннотацию, оно употребляется со значением «дискурс». Таким образом, в этом выражении предугадывается, предчувствуется и уже закладывается понятие, которого как раз и не доставало в 20-е гг., — понятие о языке, носителем которого ока-

* Смерть тебе, синьор Отец! (*ит.*).

зывается определенный субъект, и/или о субъекте, осуществляющем себя в языке. Современная лингвистика, выделяя такие понятия, как *дискурс*, *высказывание-процесс*/*высказывание-результат* и т. п., делает это именно для того, чтобы проникнуть в указанную область и, под влиянием психоанализа, заполнить тот вакуум, который Бахтин застал в современной ему науке (в лексикологии, семантике, стилистике, поэтике). Бахтин оказался одним из первых, кто заметил, что категории, выработанные лингвистикой и усвоенные поэтикой, являются категориями *языка*, взятого в отвлечении от *субъекта*, и как таковые применимы к сфере, которую очертила для себя лингвистика, конституировавшаяся как наука, однако они совершенно непригодны в области сложных знаковых практик (к каковым принадлежит и роман), где значение исходит от субъекта и возникает вместе с ним.

Истина слова-дискурса, по Бахтину, заключена вовсе не во внеположном этом дискурсу референте, отражением которого ему предписывается быть. Вместе с тем оно не совпадает и с картезианским субъектом, самождественным собственником своего дискурса, репрезентирующим себя в нем. Бахтинское слово-дискурс как бы распределено между различными дискурсивными инстанциями, которые множественное «я» способно заполнять *одновременно*. Будучи поначалу *диалогическим* в той мере, в какой мы слышим в нем голос *другого*, адресата, такое слово становится затем глубоко *полифоническим*, коль скоро в конце концов в нем начинают слышаться голоса сразу нескольких дискурсивных инстанций. Вслушиваясь в это слово-дискурс, Бахтин слышит в нем не лингвистику, но *расщепленность* субъекта, который сначала оказывается расколот потому, что конституируется «другим», а затем и потому, что становится «другим» по отношению к самому себе, обретая тем самым множественность, неуловимость, полифоничность. Язык некоторых романов как раз и представляет собой пространство, где можно расслышать, как происходит это раздробление «я» — его *полиморфизация*. Наука, занимающаяся такой полифонией, есть не что иное, как наука о языке, но при этом отнюдь не лингвистика *: Бахтин называет ее

* Медведев так говорит о «монологизме» лингвистики: «Целый ряд языковых явлений, связанных с формами непосредственного диалогического речевого общения, до последнего времени оставался вне поля ее зрения... [Для формалистов] язык передач готовых сообщений в пределах ставшего, неподвижного общения не может быть, конечно, творческим. Словарь, грамматика в даже основные темы сообщения предполагаются уже готовыми. Остается их только ком-

металингвистикой. Но поскольку этот термин закрепился ныне за неким «истинным» языком, имеющим высший статус по сравнению с другим языком, называемым языком-объектом и представляющим собой знаковую систему, то будет правильнее применить к выделяемой Бахтиным предметной области термин *транслингвистика*.

Хотя Бахтин и не был знаком с учением Фрейда³ (в его книге нет ни одного упоминания о психоанализе), он изучает «слово», т. е. дискурс (ибо речь для него идет не только о «слове» в тесном смысле, но и о фразе или о речевом фрагменте) как пространство, в котором сталкиваются различные дискурсивные инстанции — говорящие «я». Двойственная принадлежность дискурса (его принадлежность определенному «я» и в то же время «другому»), тот *spatting* субъекта⁴, на который с научной осторожностью укажет психоанализ, а также топология субъекта по отношению к внеположной ему «сокровищнице означающих» (Лакан) — все это и обозначается термином «диалогизм»⁵. *Диалогизм* рассматривает любое слово как слово о слове, обращенное к другому слову: лишь в том случае, если слово участвует в подобной полифонии, принадлежит «межтекстовому» пространству, оно оказывается *полнозначным*. Диалог слов-дискурсов *бесконечен*: «бесконечность внешнего диалога выступает здесь с такою же математической ясностью, как и бесконечность внутреннего диалога». Погруженное в это многоголосие, слово-дискурс не имеет ни *устойчивого смысла* (ибо синтактико-семантическое единство взрывается здесь под напором множества «голосов» и «акцентов», принадлежащих «другим»), ни *устойчивого субъекта*, способного быть носителем устойчивого смысла (ибо бахтинский «человек» есть не что иное, как «субъект обращения» — субъект желания?), ни единого адресата, который мог бы его расслышать (слово у Достоевского, пишет Бахтин, «не красуется... ибо не перед кем ему красоваться»). Слово-дискурс разлетается на «тысячу осколков» оттого, что попадает во множество контекстов; в контекст *дискурсов*, в межтекстовое пространство, где расщепляется и рассеивается не только говорящий, но и слушающий субъект, т. е. мы сами, а именно, то «единство», которое Бахтин именует «человеком», но которое, по его собственным словам, восстает против всякого овнешняющего определения, потому что «человек никогда не совпадает с самим собой».

бинировать, приспособляя их к обстоятельствам, и экономизировать средства высказывания. Для создания нового при таких предпосылках не может быть никаких импульсов и оснований» (МФ, 130, 133).

Таким образом, создается впечатление, что сугубо технический подход формальной поэтики Бахтин вначале заменяет своего рода психологизмом. В самом деле, если по мере продвижения книги к концу *диалогизм* все больше конституируется как формальное понятие и как формальный принцип, неотъемлемый от языка, то поначалу он выступает как некий психологический постулат: диалог, в который вслушивается Бахтин, — это диалог между авторским «я» и «я» персонажа — авторского двойника. Тем не менее мы не однажды столкнемся с яростными антипсихологическими выпадами Бахтина; причина, в том, что Бахтин и не помышляет о том, чтобы обратиться к субъективности автора или его персонажей. Он стремится к пониманию субъекта не как психологической, а как речевой инстанции; он разыскивает «я», говорящее в романе, но делает это лишь затем, чтобы констатировать *его отсутствие*: в романе Достоевского нет субъекта как оси, организующей изображение.

И все же анализы Бахтина насквозь пропитаны лексикой психологического толка или, вернее, лексикой, испытавшей на себе подспудное влияние теологии: выражение «сознание» встречается в книге едва ли не чаще, чем «слово», а выражение «голос» отнюдь не чуждо трансцендентных обертонов. Однако под напластованиями русской культурной традиции, диктующей свои языковые привычки, нужно разглядеть тот сдвиг, который произвел Бахтин своими анализами. Термин «сознание» означает критическое рассмотрение ситуаций в самом *дискурсе* персонажей, он означает обращенность дискурса на самого себя: у «сознания» нет иного коррелята, кроме «сознания» другого персонажа, не говоря уже о том, что само выражение «сознание» то и дело связывается с термином «дискурс» («речь»), как бы уточняясь с его помощью. Что же до «голоса», то это вовсе не *phonè*⁶ греческих текстов, тождественная субъекту речи; это — смешавшаяся *phonè*, тревожно вопрошающая о месте своего возникновения — о месте говорящего субъекта.

Итак, текст Достоевского предстает перед нами как столкновение различных дискурсивных инстанций — как противостояние дискурсов, как контрапунктическое и полифоническое целое. Он не образует структуры, которая поддавалась бы тотализации; лишенная единства субъекта и единства смысла, множественная, антитоталитарная и антитеологическая «модель» Достоевского строится на перманентном противоречии, и потому у нее не может быть ничего общего с гегелевской диалектикой. Ее логика, говорит Бахтин, — это логика сна: она удерживает противоречие и/или сосуществование верха и низа, добродетели и порока, ис-

тины и лжи, закона и его нарушения, священного и профанного. Отметим попутно, что эта «логика сна» устанавливается Бахтиным на уровне *означаеваемых* и ни в коем случае не на уровне *означающего*; последнему научит нас Фрейд. Тем не менее эта логика, как ее определяет Бахтин, оказывается достаточной для того, чтобы превратить модель Достоевского в *незавершенную и нерешенную* (оба выражения принадлежат Бахтину) матрицу.

В этом открытом и непредрежденном мире *персонаж* есть не что иное, как дискурсивная позиция «я», пишущего как бы поперек другого «я»; это дискурс («слово»), ведущий диалог не только с дискурсом пишущего «я», но и с самим собой. Достоевский, говорит Бахтин, не создает типических характеров или темпераментов, он изображает не объектный образ персонажа, но *дискурс* этого персонажа о себе самом и о мире. Этот персонаж есть «чистый голос»; мы не только не видим, но и не слышим его; мы следим за тем, как он растворяет в дискурсе собственную объектность.

Автор не является высшей инстанцией, способной удостоверить истинность этого дискурсивного столкновения. Его отношение к персонажу, по Бахтину, это отношение к некоему дискурсу (слову), а точнее, к *дискурсу другого*. Авторский дискурс — это дискурс по поводу другого дискурса, это слово, говорящее с другим словом, но отнюдь не слово о слове (не подлинный метадискурс). Не существует «третьего» лица, объемлющего противостояние двух других: противоположности (противоположные дискурсы) *объединяются*, но не *сливаются*, они не сходятся в некоем устойчивом «я» — в «я» автора-монологиста. С удивительной прозорливостью Бахтин называет эту «диалогичку» *существования противоположностей*, отличную от «монологички» (предполагающей принцип *tertium non datur*), *логикой сна*.

Уловив «топологию» субъекта в романном дискурсе, Бахтин сделал литературную теорию восприимчивой к тому, что предлагает ей современная литература. Ведь *полифонический роман*, открытый Бахтиным у Достоевского, укоренен в том самом треснувшем «я» (Джойс, Кафка, Арто придут позже Достоевского (1821—1881), но уже Малларме — его современник), где как раз и заявляет о себе современная литература: множественность языков, столкновение дискурсов и идеологий — без всякого завершения, без всякого синтеза — без «монологизма», без осевой точки. Все «фантастическое», «онирическое»⁷, «сексуальное» говорит именно на языке *диалогизма* — нескончаемой и неразрешимой полифонии.

Тщетно было бы искать в установках Бахтина присутствие одного только Гегеля (с его диалектикой *того же/другого*) в противовес кантианству формалистов. Не является он, несмотря на некоторые совпадения («сознание», детерминируемое взглядом «другого»), и предтечей Сартра. Его внимание сосредоточено на конкретике вполне определенной (именуемой литературной) знаковой системы и нацелено на ее специфическую логику (Бахтин настаивает на своеобразии «художественной модели» мира, противопоставляя ее, к примеру, модели философской). Так что он больше напоминает предшественника современной семиотики — той, которая проявляет внимание к психоанализу и предлагает определенную типологию знаковых систем.

Однако оригинальность Бахтина обусловлена не только силой его методологии — историзмом, с одной стороны, и анализом дискурсивных инстанций внутри текста — с другой. Она порождена и как бы запрограммирована текстом самого Достоевского, исследовавшего расщепленного субъекта и его попытку укрыться в лоне собственного вожделения к означаемому (к означущим). Это значит, что разрушение формалистической и/или классицистической поэтики, предпринятое Бахтиным, оказалось результатом не только новой научной методологии, но и новой «реальности»: это не какой угодно повествовательный текст, нейтральный, существующий вне времени и пространства, но *текст современный*, заставляющий вспомнить и выделить определенную традицию (мениппейную, карнавальную, полифоническую), к которой эта поэтика никогда не могла подступить.

В самом деле, формалистическая поэтика не обошла Достоевского вниманием*, однако, верная своему методу, она ограничилась констатацией того факта, что в тексте Достоевского происходит редистрибуция приемов, существовавших у его предшественни-

* Назовем следующие работы формалистов, посвященные Достоевскому: *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. 2-е изд. 1927 (о повествовании и композиции в романах Достоевского); *Краткий курс поэтики.* 1928 (о мотивировке сюжета в «Братьях Карамазовых»); *Писатель и книга. Очерк текстологии.* 1928 (исследование целого ряда текстов Достоевского — в рукописях и в рабочих вариантах); *Шкловский В.* Техника писательского ремесла, 1927 (исследование о сюжете у Достоевского; пейзаж у Достоевского); *Поденцина,* 1930 (композиция у Достоевского в ее связи с «романом ужасов» Э. Сю, А. Радклиф, Бальзака и др.). Самая недавняя книга Шкловского («За и против. Заметки о Достоевском», 1957) представляет собой удручающее смешение биографического жанра с импрессионистической критикой.

ков (в частности, у Гоголя *), так что собственная специфика этого текста, исторически новаторская уже в силу осуществленной им перестройки литературной модели мировосприятия, не была раскрыта сколько-нибудь адекватным образом.

Мы не хотим, да и не имеем возможности вспоминать здесь о той громадной работе, посвященной творчеству Достоевского, которую проделала русская и советская теория литературы **.

Однако отметим попутно морализаторскую позицию, которую, радея о «социальной гигиене», заняли по отношению к творчеству Достоевского поборники социалистического реализма — пленники представления о литературе как об отражении социально-психологической реальности, а также немилость, в которую писатель попал на долгие годы ***.

Похоже, однако, что такой, по меньшей мере упрощенный, подход ныне преодолен. В 1959 г. Академия наук СССР опубликовала сборник «Творчество Ф. М. Достоевского», где можно найти исследования Л. Гроссмана «Достоевский-художник» и А. В. Чичерина «Поэтический строй языка в романах Достоевского».

Между тем открытие, совершенное Достоевским, оказало значительное влияние и за пределами его родины; оно воздействовало на всю историю мировой литературы. Правда, для того чтобы творчество Достоевского проникло во Францию, где оно встретило сдержанный прием, потребовалось время: с точки зрения французского вкуса его романистика воспринималась как «плохо написанный», плохо скомпонованный и плохо продуманный текст. Однако литературная практика в конце концов оказалась восприимчивой и проницаемой для него. Сегодня мы можем констатировать, что французская литература на протяжении

* Такова интересная работа Ю. Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (изд. ОПОЯЗ, 1921); см. также: *Тынянов Ю.* Архивисты и новаторы. Прибой, 1929.

** Библиография произведений Достоевского и литературы о нем, составленная Государственным литературным музеем Ф. М. Достоевского (М., 1968).

*** Так, Горький в 1923 г.⁸ выступил против постановки «Бесов», опасаясь, что это может послужить дурным нравственным примером для молодежи. В 1929 г., в статье «О многоголосности Достоевского» (Новый мир. 1929. № 10) Луначарский, в целом благосклонно отзывавшись о книге Бахтина, сделал в его адрес ряд критических замечаний и заключил: «Для нового человека, рожденного революцией и способствующего ее победе, пожалуй, почти неприлично не знать такого великана, как Достоевский, но было бы совсем стыдно и, так сказать, общественно негигиенично попасть под его влияние».

первых пятидесяти лет нынешнего века обращалась к Достоевскому весьма часто, обнаруживая у него те же этические и стилистические сломы, которые осуществляла она сама.

Прежде всего — духовные перемены. «Предшественником» спора между Клоделем и Жидом вполне могло оказаться «разорванное сознание» Достоевского (христианина или гуманиста?), тогда как сам Жид посвятил великому русскому романисту свои «Лекции в театре Старой Голубятни»: он хотел обосновать возможность многословного стиля ссылкой на «новую табель ценностей», им создаваемую, хотя при этом не обошел вниманием и искусство полифонии*. Камю же, читая Достоевского в сходном гуманистическом ключе, разглядел у него одну лишь идеологию⁹, обнаружив в его «персонажах» различные воплощения абсурдного человека.

Однако именно полифония Достоевского оказала наиболее мощное воздействие на трансформации, пережитые новой французской литературой. Разложение «романа с характерами», возникновение проблемного романа, где скрещивается множество голосов расколовшейся исторической эпохи, которая воплотилась в субъекте, заставляющем «диалогизировать лобные доли собственного мозга», — все это было вполне узнаваемо у Достоевского: не случайно Мальро увидел в нем мэтра**. Когда «новый

* «Чудо, осуществленное Достоевским, заключается в том, что каждое из его действующих лиц — а он создал их целую книгу — существует прежде всего применительно к самому себе и что каждый из этих персонажей, живущих своей внутренней жизнью и носящих в себе свою особенную тайну, предстает нам во всей своей проблемной сложности; чудо состоит в том, что именно эти *проблемы* изживаются каждым из персонажей, правильнее было бы сказать: *живут за счет каждого из них* — проблемы, которые сталкиваются, борются и очеловечиваются, чтобы погибнуть или восторжествовать на наших глазах» (Gide A. Dostoïevski. P.: Plon, 1925; coll. «Idées». P.: Gallimard. P. 70; подчеркнуто мною. — Ю. К.).

** «...Большинство интонаций у Бальзака — это *слаженные* звуки, характерные для эпопеи, которая отнюдь не столь полифонична, как это обычно думают.

Что же до Достоевского, то вы ведь читали его “Записки”. Если на свете был человек, чья гениальность заключалась в умении заставить диалогизировать лобные доли собственного мозга, так это именно он... Я думаю, что для многих и многих романистов и трагедиографов не драма создается персонажем, но персонаж — драмой, и что герои Эсхила, а также Шекспира, Достоевского или Стендаля — это “виртуальности” создавшего их автора, вокруг которых, словно на некоторых сюрреалистических полотнах, собирается и волнуется при-

роман» принялся, под микроскопом рассматривать всевозможные «неустойчивые состояния», «подобные движению атомов», исподволь расшатывающие линейную коммуникацию между двумя устойчивыми субъектами, то он указал именно на Достоевского как на первого человека, открывшего доступ в этот подпольный мир*.

IV. ИДЕОЛОГИЧНА ЛИ ПОЛИФОНИЯ?

Субъект, расщепившийся оттого, что он слушает — желает — «другого», разрушает семантическую тождественность слова как языковой единицы (слово, фраза, высказывание).

Но он разрушает также идеологическую тождественность высказываний и текста в целом, иными словами, фундамент *определенной* (самой себе тождественной) идеологии: он разлагает семантический принцип тождества.

Это означает, что романную полифонию образует звучание различных идеологий, воплощаемых или вопрошаемых различными дискурсивными инстанциями (персонажи, автор), но при этом ни одна из этих идеологий не конституируется и не обнаруживает себя как таковая. Текст, согласно Бахтину, бывает идеологичным только тогда, когда опорой ему служит «единство сознания», единство говорящего «я», гарантирующее истинность той или иной идеологии. Это имеет место в случае с *монологическим миром*, достигающим расцвета в идеалистической философии; пример такого мира Бахтин видит в рационализме XVII и XVIII вв., доводя его вплоть до утопического социализма с его верой в силу убеждения.

Между тем в полифоническом тексте идеологии моделируются с помощью той инстанции, которой как раз и является расщепленный субъект: эти идеологии рассредоточены в интертекстовом пространстве — в «промежутке» между различными «я», и их статус равен статусу диалогического «слова». Постоянно вслушиваясь в свою эпоху, в историческое прошлое и в то, что еще только вызревает, Достоевский (равно как и любой автор-полифонист) собирает идеологии, превращая их в «прототипы»

зрячая толпа» (*Malraux A. // Picon G. A. Malraux par lui-même. P.: Seuil, 1953. P. 40*). Ср. также: *Mathewson R. W. Dostoievskij and Malraux // Forth International Congress of Slavists. Moscow. Sept. 1958.*

* *Sarraute N. L'Ere du soupçon. P.: Gallimard, 1956.*

и в речевые инстанции *. Именно это позволило Бахтину сказать, что Достоевский (*скриптор*¹⁰, как выразились бы сегодня) не *мыслит* (мыслями), но *сталкивает* (точки зрения, сознания, голоса: тексты). Идеология, точнее, идеологии непосредственно присутствуют в романном тексте: противоречивые, но не иерархизированные, не отрефлектированные и не подвергнутые суду, они выступают как *материал, подлежащий формированию*. В этом смысле как раз и можно сказать, что полифонический текст располагает лишь одной идеологией — *формообразующей*, носительницей формы.

Текст завладевает идеологиями и, сталкивая различные говорящие «я» или тексты, позволяет им увидеть их собственный бессознательный субстрат. Бахтин намечает здесь важнейшую границу между *идеологией* и *текстом*, лишь углубленную современной литературой: «Подобно тому как следует соблюдать рубеж между *наукой* и *идеологией* («Наука, имеющая своим материалом идеологическую интерпелляцию, непрестанно смещает проделываемую в нем брешь» — Бадиу), важно провести и другой рубеж — между идеологией и текстом» **.

Текст (полифонический) не имеет собственной идеологии, ибо у него нет субъекта (идеологического). Это особое *устройство* — площадка, на которую выходят различные идеологии, чтобы обескровить друг друга в противоборстве.

V. ЗЕРКАЛЬНАЯ АМАЛЬГАМА

В подобном «речевом исчезновении» «субъекта» и «объектно-сти» («материальной» и «идеологической») Бахтин угадывает нечто такое, чему не может найти имени, — угадывает стирание самой системы репрезентации. Намекнуть на это стирание позволяют термины *диалогизм* и *полифония* — в их противопоставленности монологизму, символизирующему изображающий дискурс ***.

* «...Литература в основе своего содержания отражает только становящиеся идеологии, только живой процесс становления идеологического кругозора» (*МФ*, 30).

** *Sollers Ph. L'Ouest s'éloigne // Promesse. 1968. № 23—24.*

*** Отсюда ясно, почему Бахтин отказывает театральному представлению в диалогизме и полифонизме. Известно, однако, что современный текст — от Малларме, написавшего «Игитур» для сцены, и до Арто, драматизировавшего письмо, подсказанное ему восточным театром, — сумел разглядеть в некоторых театральных зрелищах *плю-*

В самом деле, в романах Достоевского ничего не «изображается»: в них не найти ни такого персонажа, ни такой действительности, ни такого автора, которые были бы внеположны возраставшей их органической ткани, независимы от материи, порождающей инстанцию того самого «я», которое желает «другого». Предметом анализа в этих текстах является соотношенность субъекта с собственным дискурсом, точнее даже, речь идет о предсубъекте, погруженном в дискурсы, превращающиеся тем самым в онирические подмости, в скопление конфликтующих различий. Зеркала, в котором монолитный — «моно-логичный» — логос прежде видел свое изображение, больше нет. Полифоническое взаимодействие голосов, слышимое Бахтиным, происходит на поверхности амальгамы.

Слова старика Карамазова: «Бог умер, значит, все позволено» — подверглись, по-видимому, такому прочтению, что еще шаг — и они вот-вот приобретут смысл, о котором умалчивают: «Бог умер, значит, все говорится-между»*.

Именно историзм Бахтина позволил ему показать, что овладение областью «говорения-между» как способ перебраться по ту сторону изображения не является ни оптической иллюзией читателя, ни новорожденным младенцем нашей культуры, но средством оживления целой культурной традиции. Бахтин обнаружил, что этот прорыв через изображение и работа по его разрушению всегда были *инаковостью* теологического дискурса, всегда создавали сценическое пространство, где «я» надевает на себя маску двусмысленного смеха или сексуальной разнузданности, имитируя тем самым зрелище самоанализа, иначе гово-

рализацию той линии, на которой располагается голос говорящего субъекта, и ее превращение в *объем*, в котором Бахтин сумеет слышать отзвук полифонии... Логика, обнаруживаемая Бахтиным у Достоевского, воплощается сегодня в книгах — в письменных текстах, представляющих собой *театр без сцены*: «взаимопроникновение мифа и зрительного зала» «усиливает ощущение мифического присутствия, сопричастность к которому мы начинаем испытывать»; «незанятое пространство, прямо перед сценой: безлюдное место, где уединяется публика и куда не дано проникнуть персонажу» (Малларме).

* «Вот почему место, где происходит говорение-между (являющееся не чем иным, как говорением-внутри-пространства-между-двумя-субъектами), есть то самое место, где прозрачный классический субъект расщепляется и возникают эффекты *fading'a*¹¹, очищающие фрейдовского субъекта от его замутненности с помощью все более и более незамутненных означающих...» (*Lacan J. Ecrits. P.: Seuil, 1966. P. 800*).

ря — собственной *смерти*. От греческой мениппеи до Лукиана и Петрония, до средневекового карнавала (этого театра без рампы, где нет ни представления, ни изображения, коль скоро каждый здесь является и автором, и актером, и самим собою, и своим «другим») и далее — вплоть до Рабле, Свифта, Джойса, Арто и Батая — этот смертоносный смех десакрализованного «я» становится все громче и явственнее. Все более едкий и действенный, он разрушает монологизм изображающего литературного дискурса, создает обобщающее зрелище калейдоскопического, множественного письма, хотя сами при этом мы ничего не видим, ибо это оно видит нас.

Это и есть место действия современного авангардистского текста, предметом которого оказывается субъект в его отношении к языку и к сексу, а значит, к идеологии и к социальной системе: все дальше и дальше углубляется этот текст в «полифонический» — полиграфический, герметический, недоступный для субъектов, вымуштрованных, в школе «монологики», — лабиринт.

В наше время, однако, бунтарское ниспровержение деградировало до уровня репрезентации — вплоть до того, что карнавальная стихия затопила как киноэкран, так и литературу, предающиеся изображению «эротики». Мениппейная традиция (ср. «Сатирикон») весьма услужливо извлекается на свет, и карнавал, этот праздник еды и испражнений, становится символом современного мира; разнузданные фантазмагии с особой остротой выявляют логику сна. Трансгрессия становится «позволенной», превращаясь в изнанку закона, так что никто не чувствует никакой угрозы: ведь недаром во все времена карнавал разыгрывался на церковной паперти.

Разительные противоречия капиталистического способа производства, уже не поддающиеся никакому обузданию, создают условия, при которых «психотическое становление субъекта» (Соллерс) может быть подвергнуто «художественной» рефлексии лишь двумя способами: они либо *проявляются* в «карнавальном искусстве», либо становятся предметом *самоанализа* в рамках письма, преодолевающего стену репрезентации. Различие между этими двумя способами ничтожно и вместе с тем фундаментально: это различие между идентификацией — трансфером, с одной стороны, и анализом, не ведающим конца, — с другой.

Стоит только заглянуть за зеркальную поверхность текста — и поэтика утратит свой предмет. *Реально*, как мы уже сказали, у нее такого предмета и не было, поскольку, притворяясь, будто говорит о каком-то другом тексте, на деле она разговаривала сама

с собой. Однако такой авто-дискурс был возможен лишь при условии, что литературный псевдо-предмет (выдвигаемый на первый план для того, чтобы его можно было не замечать) рассматривается как феноменальная поверхность, как непрозрачная структура, как удобное в работе изображение; лишенная собственного предмета поэтика превращается в способ объективации, ибо полностью зависит от литературного произведения как изображающей поверхности. Уберите из здания поэтики принцип репрезентации — и поэтика рухнет, утратит устойчивость, позволяющую ей осуществлять свои операции, потеряет опору, ибо ее подлинный предмет — это и есть принцип репрезентации, входящий в самый ее замысел; именно этому принципу сохраняет она приверженность в процессе самоиспытания, для которого конкретный текст — всего лишь необязательный предлог. Здесь, переходя к современным («нечитабельным») текстам, мы касаемся того узлового пункта, благодаря которому становится возможным сам поэтический дискурс: это — система репрезентации, представление о литературном тексте как об изображающем дискурсе (речь, разумеется, идет не о непосредственном изображении внеположенной тексту действительности, но о репрезентации, включенной в матрицу поэтики как таковой); лишь при этом условии она приобретает способность расчленять наличный смысл (произведения) на лингвистические и логические категории.

Между тем по эту сторону плоскости, образованной изображающим дискурсом, никакой оплотненной структуры, подлежащей описанию, больше нет; здесь отсутствует смысл, апробированный наличным субъектом, нуждающимся в структурировании. Дискурса здесь *еще нет*, а субъект находится на стадии самопорождения, осуществляющегося в процессе письма/чтения. Чтобы создать теорию такого порождения, требуются категории, отличные от тех, которыми пользуется лингвистика языка, причем подобная теория выделяет для себя иной, нежели поэтика, предмет. Это — теоретически сконструированный, но не объективированный предмет, — предмет динамизированный (Башляр). Тем самым работа, проделанная Бахтиным, подводит нас к такой теории значения, которая нуждается в соответствующей теории субъекта. В 1929 г. подобных теорий не существовало¹². Что же до текста Достоевского, на базе которого конституируется бахтинский «динамизированный предмет», то он сам находится на стыке репрезентации и того, что сквозь нее проникает: это объектное описание *и в то же время* полифоническое дробление. Бахтин ока-

зался первым, кто уловил этот второй аспект, предвосхитивший новую литературу, требующую и новой теории.

Ясно теперь, почему начинание Бахтина с неизбежностью носило переходный характер. Пользуясь термином *поэтика*, доставшимся ему в наследство от предшественников (историков и формалистов), Бахтин открывает целый материк, к которому инструментарий поэтики неприменим. Отсюда — двойственность его подхода: он постоянно колеблется между гуманистическим, а подспудно даже и христианским языком, с одной стороны, и технической терминологией — с другой, между заботой о тщательной документированности исследования, свойственной историку литературы, и острой интуицией при чтении текстов; это не литературный, не лингвистический и не философский подход, но все это разом; избыливающий повторениями, а иногда и неточный, он то и дело сдвигает смысл лингвистических терминов и никогда не дает им строгого определения (в самом деле, что означает выражение «слово» вне сферы репрезентации?).

Этот подход претендует на то, чтобы быть «поэтикой», однако его дискурс то и дело прерывается актами вторжения через границу изображения — туда, где поэтике уже нечего описывать, где аналитические усилия переносятся на отыскание правил, в соответствии с которыми порождаются смысл и субъект смысла, причем пограничные тексты нашего времени — первые среди тех, кто эти правила производит.

1970

Перевод с французского Г. К. Косикова