



Юлия КРИСТЕВА

Бахтин, слово, диалог и роман

Эффективность научных методов в сфере гуманитарного знания всегда подвергалась сомнению; поразительно, однако, что мы впервые наблюдаем, как это сомнение возникает на уровне тех самых структур, которые служат предметом изучения и подчиняются иной, нежели научная, логике. Дело идет о такой логике языка (и а fortiori языка поэтического), которая выявляется с помощью «письма» (я имею в виду литературу, делающую ощутимым сам процесс выработки поэтического смысла как *динамической граммы*). Тем самым перед литературной семиологией открываются две возможности: либо обречь себя на безмолвие, отказавшись от любых суждений, либо попытаться продолжить усилия с тем, чтобы выработать модель, изоморфную этой «иной» логике — логике производства поэтического смысла, которая и находится в центре нынешней семиологии.

Перед сходной альтернативой оказался в свое время и русский формализм, вдохновляющий ныне аналитиков-структуралистов, однако вмешательство вненаучных и внелитературных обстоятельств положило конец формалистическим изысканиям. Тем не менее исследования продолжались; совсем недавно увидели свет работы *Михаила Бахтина* — ярчайшее событие и одна из наиболее мощных попыток преодоления формальной школы. Чуждый технической строгости, характерной для лингвистов, обладая вдохновенной, а временами и просто пророческой манерой письма, Бахтин ставит коренные для современной структурной нарратологии проблемы, что и придает актуальность его текстам, к созданию которых он приступил около 40 лет тому назад. Будучи не только «ученым», но и писателем по призванию, Бахтин одним из первых взамен статического членения текстов предложил такую модель, в которой литературная структура не *наличествует*, но *вырабатывается* по отношению к другой структу-

ре. Подобная динамизация структурализма возможна лишь на основе концепции, рассматривающей «литературное слово» не как некую точку (устойчивый смысл), но как место пересечения текстовых плоскостей, как диалог различных видов письма — письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом.

Вводя представление о *статусе слова* как минимальной структурной единицы, Бахтин тем самым включает текст в жизнь истории и общества, в свою очередь рассматриваемых в качестве текстов, которые писатель читает и, переписывая их, к ним подключается. Так диахрония трансформируется в синхронию, и в свете этой трансформации *линейная* история оказывается не более чем одной из возможных *абстракций*; единственный способ, которым писатель может приобщиться к истории, заключается в том, чтобы преодолеть эту абстракцию с помощью процедуры письма-чтения, т. е. создавая знаковую структуру, которая либо опирается на другую структуру, либо ей противостоит. История и этика пишутся и читаются в текстовых инфраструктурах. Отсюда следует, что многозначное и многообразно обусловленное поэтическое слово следует логике, превышающей логику кодифицированного дискурса и способной воплотиться лишь на периферии официальной культуры. Вот почему, впервые исследовав эту логику, Бахтин пытается обнаружить ее корни в карнавале. Карнавальский дискурс ломает законы языка, охраняемые грамматикой и семантикой, становясь тем самым воплощенным социально-политическим протестом, причем речь идет вовсе не о подобию, а именно о тождестве протеста против официального лингвистического кода, с одной стороны, и протеста против официального закона — с другой.

СЛОВО В ТЕКСТОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Определение специфического статуса слова в различных жанрах (или текстах) в качестве означающего по отношению к различным способам (литературного) мышления ставит поэтический анализ в самый центр современного гуманитарного знания — туда, где происходит пересечение языка (действительной практики мысли *) и *пространства* (единственного измерения,

* Ср.: «...язык есть практическое, существующее и для других людей и лишь тем самым существующее и для меня самого, действительное сознание...» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 3. С. 29).

где значение возникает за счет совмещения различий). Понять статус слова значит понять способы сочленения этого слова (как семического комплекса) с другими словами предложения, а затем выявить те же самые функции (отношения) на уровне более крупных синтагматических единиц. В свете такой — пространственной — концепции поэтического функционирования языка необходимо прежде всего определить все три измерения текстового пространства, в котором происходит оперирование различными семическими комплексами и поэтическими синтагмами. Эти измерения суть: субъект письма, получатель и внеположные им тексты (три инстанции, пребывающие в состоянии диалога). В этом случае статус слова * определяется: а) *горизонтально* (слово в тексте одновременно принадлежит и субъекту письма, и его получателю) и б) *вертикально* (слово в тексте ориентировано по отношению к совокупности других литературных текстов — более ранних или современных).

Однако сам будучи не чем иным, как дискурсом, получатель также включен в дискурсивный универсум книги. Он, стало быть, сливается с тем другим текстом (другой книгой), по отношению к которому писатель пишет свой собственный текст, так что горизонтальная ось (субъект—получатель) и ось вертикальная (текст—контекст) в конце концов совпадают, обнаруживая главное: всякое слово (текст) есть такое пересечение других слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст). У Бахтина, впрочем, разграничение этих двух осей, называемых им, соответственно, *диалогом* и *амбивалентностью*, проведено недостаточно четко. Однако в данном случае недостаток строгости следует скорее рассматривать как открытие, впервые сделанное Бахтиным в области теории литературы: любой текст строится как мозаика цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие *интертекстуальности*, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум *двойному* прочтению.

Итак, статус слова как минимальной единицы текста является не только *медиатором*, связывающим структурную модель с

* В настоящее время Бахтин работает над книгой о «жанрах речи», определяемых на основе статуса слова (см.: Вопросы литературы. 1965. № 8). В данной статье мы можем прокомментировать лишь некоторые его идеи в той мере, в какой они соотносятся со взглядами Ф. де Соссюра (*Anagrammes // Mercure de France. Fev. 1964*) и открывают новый подход к литературным текстам.

ее культурным (историческим) окружением, но и *регулятором*, управляющим процессом перехода диахронии в синхронию (в литературную структуру). Само понятие «статус» уже наделяет слово пространственными характеристиками: оно функционирует в трех измерениях (субъект—получатель—контекст) как совокупность семиотических элементов, находящихся в *диалогических* отношениях, или же как совокупность *амбивалентных* элементов. Отсюда следует, что задача литературной семиологии должна состоять в том, чтобы установить такие формальные операции, при помощи которых можно было бы описать различные способы сочленения слов (или синтагматических последовательностей) в диалогическом пространстве текстов.

Таким образом, описание специфического функционирования слов в различных литературных жанрах (или текстах) требует *металингвистического* подхода и предполагает: 1) представление о литературном жанре как о многосоставной семиологической системе, которая «означает под языком, но никогда помимо него» *; 2) оперирование такими крупными единицами, как дискурсы-фразы, реплики, диалоги и т. п., что правомерно с точки зрения принципа семантического развертывания, хотя и не требует обязательного следования лингвистической модели. Мы, следовательно, можем выдвинуть и попытаться доказать гипотезу, согласно которой *всякая эволюция литературных жанров есть бессознательная объективация лингвистических структур, принадлежащих различным уровням языка*. Роман, в частности, объективирует языковой диалог **.

СЛОВО И ДИАЛОГ

Уже русских формалистов занимала мысль о «языковом диалоге». Настаивая на диалогическом характере языкового обще-

* См.: *Барт Р.* Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 115. — *Прим. пер.*

** В самом деле, представители структурной семантики, определяя лингвистическую основу дискурса, отмечают, что «развертывающаяся синтагма считается эквивалентной более простой, нежели она, коммуникативной единице синтаксиса», и определяет *развертывание* как «один из наиболее важных аспектов функционирования естественных языков» (*Greimas A. J.* Semantique structurale. P. 72). Таким образом, именно в механизме развертывания мы усматриваем теоретический принцип, позволяющий изучать структуру жанров как экстериоризацию структур, имманентных языку как таковому¹.

ния*, они полагали, что монолог, будучи «зачаточной формой *общего языка*»**, вторичен по отношению к диалогу. Некоторые из них проводили границу между монологической речью, подразумеваемой «адекватность выражающих средств данному психическому состоянию»***, и сказом как «художественной имитацией монологической речи»****. Из подобных представлений исходит и Эйхенбаум в знаменитой статье о гоголевской «Шинели»², где говорится о том, что текст Гоголя установлен на устную форму повествования и соответствующие ей языковые особенности (интонация, синтаксическое построение устной речи, соответствующая лексика и пр.). Выделяя два рода сказа, *повествующий* и *воспроизводящий*, и исследуя их соотношение, Эйхенбаум не учитывает, однако, что в большинстве случаев автор сказа, прежде чем обратиться к устной речи, обращается к речи другого, а уж отсюда, как следствие, к его устной речи*****.

Для Бахтина граница между диалогом и монологом значит неизмеримо больше, нежели для формалистов. Она не совпадает с границей между *воспроизведением* и *повествованием* (диалогом и монологом) в том или ином рассказе или пьесе. У Бахтина диалог может быть вполне монологичным, а то, что принято называть монологом, на поверку нередко оказывается диалогом. Для него эти понятия относятся к языковой инфраструктуре, подлежащей изучению со стороны *семиологии* литературных текстов — семиологии, которая, не довольствуясь ни методами линг-

* *Будде Е. Ф.* К истории великорусских говоров. Казань, 1896.

** *Щерба Л. В.* Восточно-лужицкое наречие. Пг., 1915.

*** *Якубинский Л. П.* О диалогической речи // Русская речь. Пг., 1923. Вып. 1. С. 144.

**** *Виноградов В. В.* Проблема сказа в стилистике // Поэтика. Л., 1926. Вып. 1. С. 33.

***** Похоже, что явление, упорно именуемое «внутренним монологом», — это наиболее подходящий способ, с помощью которого целая цивилизация переживает себя как самотождественность, как организованный хаос и в конечном счете как трансценденцию. Между тем этот «монолог» невозможно обнаружить нигде помимо текстов, симулирующих воссоздание пресловутой психологической реальности, именуемой «поток сознания». Это значит, что «внутренний мир» западного человека возникает как результат ограниченного набора литературных приемов (исповедь, психологически связанное речевое высказывание, автоматическое письмо). Можно сказать, что в известном отношении «коперниканская» революция Фрейда (открытие расщепленности субъекта), обосновав радикальную внеположность субъекта по отношению к языку, покончила с самой фикцией внутреннего *голоса*³.

вистики, ни данными логики, вместе с тем должна строиться исходя из них. «Лингвистика изучает сам “язык” с его специфической логикой в его *общности*, как то, что *делает возможным* диалогическое общение, от самих же диалогических отношений лингвистика последовательно отвлекается». «Диалогические отношения не сводимы и к отношениям логическим и предметно-смысловым, которые *сами по себе* лишены диалогического момента. Они должны облечься в слово, стать высказываниями, стать выраженными в слове позициями разных субъектов, чтобы между ними могли возникнуть диалогические отношения». «Диалогические отношения совершенно невозможны без логических и предметно-смысловых отношений, но они не сводятся к ним, а имеют свою специфику» (ПнД).

Всячески подчеркивая различие между диалогическими и собственно языковыми отношениями, Бахтин вместе с тем указывает, что отношения, структурирующие повествование («автор—персонаж»; мы могли бы добавить: «субъект высказывания—процесса—субъект высказывания—результата») становятся возможными лишь потому, что диалогичность внутренне присуща языку как таковому. Хотя Бахтин и не объясняет, в чем состоит эта двойственность языка, он все же подчеркивает, что «диалогическое общение и есть подлинная сфера *жизни языка*». Сегодня мы умеем выявлять диалогические отношения на нескольких языковых уровнях — на уровне *комбинаторной* диады язык/речь, а также в системах языка (коллективный, монологический договор; система взаимосоотнесенных ценностей, актуализирующихся в диалоге с другим) и в системах речи («комбинаторной» по своей сути, являющейся не продуктом свободного творчества, но неким индивидуализированным образованием, возникающим на основе знакового обмена). «Двойственная природа языка» * была продемонстрирована и на другом уровне (сопоставимом с амбивалентным пространством романа): язык синтагматичен (реализуется через «протяженность», «наличие» и «метонимию») и в то же время систематичен (предполагает «ассоциативность», «отсутствие» и «метафору»). Интересно было бы подвергнуть лингвистическому анализу диалогическое взаимодействие этих двух языковых осей как основу романной амбивалентности. Укажем, наконец, на двойные, взаимоналагающиеся структуры, присутствующие в дихотомии код/сообщение (см.: *Jakobson R.*

* См.: *Якобсон Р.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. — *Прим. пер.*

Essais de linguistique generale. Chap. 9 *) и позволяющие уточнить бахтинское представление о диалогизме как о свойстве, имманентном языку.

Понятие «речь» у Бахтина соответствует тому явлению, которое Бенвенист обозначает как дискурс, имея в виду «язык, практикуемый индивидом». Говоря словами самого Бахтина, «логические и предметно-смысловые отношения, чтобы стать диалогическими <...>, должны воплотиться, то есть должны войти в другую сферу бытия: стать словом, то есть высказыванием, и получить *автора*, то есть творца данного высказывания» (ПнД). Вместе с тем для Бахтина, отпрыска революционной России, поглощенной социальными проблемами, диалог — это не только язык, практикуемый субъектом, это еще и письмо, в котором прочитывается голос другого (причем у Бахтина нет и намек на Фрейда).

Итак, бахтинский «диалогизм» выявляет в письме не только субъективное, но и коммуникативное, а лучше сказать, *интертекстовое* начало; в свете этого диалогизма такое понятие, как «личность — субъект письма», начинает тускнеть, чтобы уступить место другому явлению — *амбивалентности письма*.

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ

Выражение «амбивалентность» предполагает факт включенности истории (общества) в текст и текста — в историю; для писателя это одно и то же. Упоминая о «двух голосах», скрещивающихся в сказе, Бахтин хочет сказать, что всякое письмо есть способ чтения совокупности предшествующих литературных текстов, что всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону (так, полифонический роман, по Бахтину, вбирает в себя карнавал, тогда как роман монологический рассматривается как продукт подавления той литературной структуры, которую, имея в виду ее диалогизм, Бахтин называет «мениппеей»). Рассмотренный под таким углом зрения, текст не может подлежать ведению одной только лингвистики. Бахтин говорит о необходимости науки, называемой им *металингвистикой*, которая, взяв за основу собственно языковой диалогизм, сумеет описать межтекстовые отношения, т. е. те самые

* В рус. переводе см.: *Якобсон Р. О.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972. — *Прим. пер.*

отношения, которые в XIX в. именовали «социальным содержанием» или нравственным «смыслом» литературы. Лотреамону хотелось писать, потому что он стремился подчинить мир идеалу *высокой нравственности*. На практике же эта нравственность обернулась созданием амбивалентных текстов: и «Песни Мальдорора», и «Стихотворения» — это непрерывный диалог со всей совокупностью предшествующих литературных текстов, не утихающий спор с более ранними видами письма. Вот почему диалог и амбивалентность оказываются единственным способом, позволяющим писателю подключиться к истории, следуя при этом амбивалентной морали — морали отрицания, выступающего в форме утверждения.

Диалогизм и амбивалентность позволяют сделать один важный вывод. Как во внутреннем пространстве отдельного текста, так и в пространстве многих текстов поэтический язык по сути своей есть «двойкость». Поэтическая программа, о которой говорит Соссюр (в «Анаграммах»), располагается в интервале от *ноля* до *двух*. В этом пространстве «единица» (положительное утверждение, «истина») попросту не существует. Это означает, что ни утверждение, ни определение, ни знак «=», ни само понятие знака, предполагающее вертикальный срез по линии «означающее—означаемое», не приложимы к поэтическому языку, который есть не что иное, как бесконечное множество сцеплений и комбинаций элементов.

Понятие *знака* (означающее—означаемое), будучи продуктом научной абстракции (тождество—субстанция—причина—цель, структура индоевропейского предложения), требует линейно-вертикального и иерархического членения материала; понятие же *двойкости* как продукт рефлексии над поэтическим (не-научным) языком предполагает перевод любого литературного (языкового) сегмента в горизонтальное измерение и установление его коррелятивных связей. С этой точки зрения любая минимальная единица поэтического языка по меньшей мере *двойственна* (но не в смысле диады «означающее—означаемое», а в том смысле, что она одновременно допускает *и одно, и другое*), позволяя представить функционирующий поэтический язык в виде *матричной модели*, где каждая «единица» (отныне само это выражение может употребляться только в кавычках, коль скоро установлено, что любая единица есть двойкость) выступает в виде сложно детерминированной *вершины* графа. Двойкая единица и является минимальным сегментом в той параграмматической семиологии, которую можно разработать, исходя из трудов Соссюра («Анаграммы»)⁴ и Бахтина.

Не претендуя на исчерпание проблемы, подчеркнем лишь один момент: логическая структура с основанием «ноль—единица» (ложь—истина, немаркированность—маркированность) неспособна служить адекватному описанию функционирования поэтического языка.

В самом деле, всякая научная процедура есть процедура логическая; в ее основе лежит структура греческого (индоевропейского) предложения, которое строится по модели «субъект—предикат», использующей принцип тождества, обусловленности и каузальности. Современная логика (не только логика Фреге, Пелано, Лукасевича, Аккермана и Чёрча, работающая в интервале 0—1, но даже логика Буля, базирующаяся на теории множеств и способная более адекватно формализовать функционирование языка) неприменима к области языка поэтического, где 1 не является пределом.

Итак, с помощью существующих логических (научных) методов невозможно формализовать поэтический язык, не исказив при этом его природу. Литературную семиологию следует строить исходя из *поэтической логики*, в которой интервал от 0 до 2 охватывается понятием *мощность континуума* — континуума, где 0 выполняет функцию денотации, а 1 в неявной форме преодолевается.

Нетрудно заметить, что в этой собственно поэтической «мощности континуума» (от 0 до 2) «запрет» (языковой, психологический, социальный) исходит именно от 1 (Бог, закон, определение) и что единственным типом языковой практики, способным «ускользнуть» от этого запрета, является поэтический дискурс. Отнюдь не случайно, что изъяны аристотелевской логики в ее применении к языку были отмечены, с одной стороны, китайским философом Чан Дунсунем, отправной точкой для которого послужил иной языковой горизонт — идеограмматический, где на месте Бога разворачивается диалог Инь—Ян, а с другой — Бахтиным, попытавшимся преодолеть методологию формалистов на путях динамического теоретизирования в революционном обществе. Для Бахтина повествовательный дискурс, отождествляемый им с дискурсом эпическим, есть воплощенный запрет, «монологизм», подчинение любого кода «единице», Богу. Эпос, стало быть, религиозен, теологичен, и всякое «реалистическое» повествование, повинующееся логике 0—1, догматично. Буржуазный реалистический роман, названный Бахтиным монологическим романом (Толстой), формируется именно в этом пространстве. Реалистические описания, изображение «характеров», создание «персонажей», развитие «сюжета» — все эти дескриптивные эле-

менты повествовательного произведения принадлежат интервалу 0—1 и, следовательно, *монологичны*. Единственный дискурс, в котором адекватно воплощена логика 0—2, это карнавальный дискурс: переняв логику сновидения, он нарушает не только правила языкового кода, но и нормы общественной морали.

Эта «трансгрессия» языкового кода (социальной логики) в карнавале оказывается возможной и действенной исключительно потому, что она задает себе *другой закон*. Диалогизм — это вовсе не свобода говорить все, что взбредет в голову; диалогизм — это «насмешка» (Лотреамон), но насмешка трагическая, это императив, но *не такой*, как императив «единицы». Необходимо подчеркнуть, что особенность диалога в том и состоит, что это *трансгрессия, сама себе задающая закон*; этим диалог радикальным и коренным образом отличается от псевдотрансгрессии, примером которой может служить часть современной «эротической» и пародийной литературы. Эта литература, воображающая себя «безбожной» и «релятивизирующей», на самом деле безраздельно подчиняется такому *закону, который предусматривает собственную трансгрессию*, по отношению к монологизму она выполняет компенсаторную функцию, не выходит за пределы интервала 0—1 и не имеет ничего общего с революционной проблематикой диалога, который требует категорического разрыва с нормой, предполагая установление между оппозитивными членами, не исключających дизъюнктивных отношений.

Роман, включивший в себя карнавальную структуру, называется *полифоническим*. В качестве примера Бахтин указывает на Рабле, Свифта, Достоевского. Мы могли бы добавить сюда весь «современный» полифонический роман — Джойса, Пруста, Кафку, уточнив при этом, что современный полифонический роман, занимая по отношению к монологизму ту же позицию, что и монологический роман прошлого, тем не менее резко от него отличается. Разрыв произошел в конце XIX века: у Рабле, Свифта или Достоевского диалог все же остается предметом изображения, художественного вымысла, между тем как полифонический роман нашего времени приобретает черты «нечитабельности» (Джойс) и становится имманентным самому языку (Пруст, Кафка). Вот с этого-то момента (с момента разрыва, причем не только литературного, но также социального, политического, философского) и встает проблема интертекстуальности (межтекстового диалога) как таковая. С исторической точки зрения, теория Бахтина (равно как и теория соссюровских «Анаграмм») является детищем этого разрыва. Еще до того как Бахтин применил принцип текстового диалогизма (т. е. принцип ниспровержения и раз-

венчивающей продуктивности) к истории литературы, он вполне мог обнаружить его в письме Маяковского, Хлебникова или Белого (я называю здесь лишь некоторых писателей революционной эпохи, оставивших заметный след в деле разрыва с прежним письмом).

Итак, бахтинский термин *диалогизм* в его французском приращении включает в себе такие понятия, как «двоякость», «язык» и «другая логика». Этот термин, которым вполне может воспользоваться семиология литературы, позволяет выработать новый подход к поэтическим текстам. Логика, которой требует «диалогизм», есть одновременно: 1) логика *дистанцирования*, а также логика *отношений* между различными членами предложения или нарративной структуры, что предполагает *становление* — в противоположность уровню континуальности и субстанциальности, которые подчиняются логике «бытия» и могут быть обозначены как монологические; 2) логика *аналогии* и *неисключающей оппозиции* — в противоположность уровню каузальности и идентифицирующей детерминированности, также монологическому; 3) логика «трансфинитности» (понятие, заимствованное нами у Кантора), которая, опираясь на представление о «мощности континуума» поэтического языка (0—2), вводит еще один формообразующий принцип, а именно: поэтическая последовательность «непосредственно превышает» (а не выводится каузальным путем) все предшествующие последовательности аристотелевского ряда (научного, монологического, нарративного). В этом случае амбивалентное пространство романа упорядочивается в соответствии с двумя формообразующими принципами — монологическим (каждая новая последовательность детерминирована предыдущей) и диалогическим (трансфинитные последовательности, непосредственно превышающие предшествующий каузальный ряд)*.

Диалог лучше всего раскрывается в структуре карнавального языка, где символические отношения и принцип аналогии преобладают над субстанциально-каузальными отношениями. Тер-

* Пусть ω — трансфинитная последовательность. Тогда амбивалентное пространство примет следующий вид:

$$1, 2, \dots, \omega, \dots, \omega + 1, \dots, \omega + \omega, \dots, 2\omega, \dots, 2\omega + 1, \dots, 2\omega + \omega, \dots, 3\omega, 3\omega + 1, \dots, \omega^2, \dots, \omega^3, \dots, \omega^\omega, \dots$$

Подчеркнем, что применение понятий из теории множеств к поэтическому языку имеет здесь сугубо метафорический смысл: оно возможно потому, что возможна аналогия между оппозицией аристотелевская логика/поэтическая логика, с одной стороны, и исчислимость/бесконечность, — с другой.

мин *амбивалентность* мы будем применять для обозначения пермутации двух типов пространства, выделяемых в рамках романной структуры: 1) монологического пространства; 2) диалогического пространства.

Представление о поэтическом языке как о диалоге и амбивалентности приводит Бахтина к необходимости переоценки романной структуры — переоценки, принимающей форму классификации типов прозаического слова, что, далее, предполагает соответствующую типологию дискурсов.

КЛАССИФИКАЦИЯ ТИПОВ ПРОЗАИЧЕСКОГО СЛОВА

Согласно Бахтину, можно выделить три разновидности прозаического слова:

а) *Прямое слово*, направленное на свой предмет, выражает последнюю смысловую позицию речевого субъекта в пределах одного контекста; это — авторское слово, слово называющее, сообщающее, выражающее, это предметное слово, рассчитанное на непосредственное предметное понимание. Такое слово знает только себя и свой предмет, которому оно стремится быть адекватным (оно «не знает» о влиянии на него чужих слов).

б) *Объектное слово* — это прямая речь «героев». Оно имеет, непосредственное предметное значение, однако лежит не в одной плоскости с авторской речью, а в некотором удалении от нее. Объектное слово также направлено на свой предмет, но в то же время само является предметом авторской направленности. Это чужое слово, подчиненное повествовательному слову как объект авторского понимания. Однако авторская направленность на объектное слово не проникает внутрь него, она берет это слово как целое, не меняя его смысла и тона; она подчиняет его своим заданиям, не влагая в него никакого другого предметного смысла. Тем самым объектное слово, став объектом чужого предметного слова, как бы «не знает» об этом. Подобно предметному слову, объектное слово одногласо.

в) Однако автор может использовать чужое слово, чтобы вложить в него новую смысловую направленность, сохраняя при этом тот предметный смысл, который оно уже имело. В одном слове оказываются два смысла, оно становится амбивалентным. Такое амбивалентное слово возникает, стало быть, в результате совмещения двух знаковых систем. С точки зрения эволюции жанров, оно рождается вместе с мениппеей и карнавалом (к этому вопросу нам еще предстоит вернуться). Совмещение двух знаковых

систем релятивизирует текст, придаст ему условность. Такова стилизация, устанавливающая определенную дистанцию по отношению к чужому слову. Этим она отличается от *подражания* (под которым Бахтин понимает, скорее, *воспроизведение*) Подражание не делает форму условной, принимает подражаемое (воспроизводимое) всерьез, делает его своим, непосредственно его усваивает, не стремясь придать ему условность. Для стилизации как разновидности амбивалентного слова характерно то, что автор здесь пользуется чужим словом в направлении его собственных устремлений, не приходя в столкновение с чужой мыслью; он следует за ней в ее же направлении, делая лишь это направление условным. Иначе обстоит дело со второй разновидностью амбивалентных слов, образчиком которой может служить пародия. При пародировании автор вводит в чужое слово смысловую направленность, прямо противоположную чужой направленности. Что же до третьей разновидности амбивалентного слова, примером которой является *скрытая внутренняя полемика*, то для него характерно активное (то есть модифицирующее) воздействие чужого слова на авторскую речь. «Говорит» сам писатель, но чужая речь постоянно присутствует в его слове и его деформирует. В этой *активной* разновидности амбивалентного слова чужое слово косвенно представлено в слове самого рассказчика. Примером могут служить автобиография и полемически окрашенные исповеди, реплики диалога и скрытый диалог. Роман — единственный жанр, широко оперирующий амбивалентным словом; это — специфическая характеристика его структуры.

ИММАНЕНТНЫЙ ДИАЛОГИЗМ ПРЕДМЕТНОГО, ИЛИ ИСТОРИЧЕСКОГО СЛОВА

Понятие одноголосости, или объективности монолога (и, соответственно, эпоса), равно как предметного и объектного слова не поддается анализу средствами психоанализа и семантики языка.

Диалогизм соприроден глубинным структурам дискурса. Вопреки Бахтину и Бенвенисту, мы полагаем, что диалогизм является принципом любого высказывания и потому обнаруживаем его как на уровне бахтинского предметного слова, так и на уровне «*истории*», по Бенвенисту, — истории, которая, подобно бенвенистовскому уровню «дискурса», предполагает не только вмешательство говорящего в повествование, но и его ориентацию на другого. Чтобы описать диалогизм, имманентный предметному,

или «историческому» слову, мы должны понять психический механизм письма как след его диалога с самим собой (с другим), как форму авторского самодистанцирования, как способ расщепления писателя на субъект высказывания-процесса и субъект высказывания-результата.

Уже в силу самого нарративного акта субъект повествования обращается к кому-то другому, так что все повествование структурируется именно в процессе ориентации на этого другого. (Как раз такую коммуникацию имел в виду Понж, когда противопоставил формуле «Я мыслю, следовательно, я существую» свою собственную: «Я говорю, и ты меня слышишь, следовательно, мы существуем», — утвердив тем самым переход от субъективности к амбивалентности.) Мы, стало быть, получаем возможность выйти за пределы пары «означающее—означаемое» и приступить к изучению наррации как диалога между субъектом повествования (С) и его получателем (П). Этот получатель есть не кто иной, как двояко ориентированный субъект чтения: по отношению к тексту он играет роль означающего, а по отношению к субъекту повествования — роль означаемого. Таким образом, он есть воплощенная диада (П1, П2), члены которой, находясь между собой в отношении коммуникации, образуют кодовую систему. К этой системе причастен и субъект повествования (С), который сам становится кодом, не-личностью, *анонимом* (автором, субъектом повествования), опосредуемым с помощью местоимения *он* («он» — это персонаж, субъект высказывания-результата). Автор, таким образом, — это субъект повествования, преобразенный уже в силу самого факта своей включенности в нарративную систему; он — ничто и никто; он — сама возможность перехода С в П, истории — в дискурс, а дискурса — в историю. Он становится воплощением анонимности, зиянием, пробелом затем, чтобы обрела существование структура как таковая. С опытом зияния мы сталкиваемся уже у самых истоков повествования, в момент появления автора. Вот почему стоит литературе прикоснуться к той болевой точке, где, с помощью структуры повествования (жанров), происходит ревальвация языка, овнешняющего лингвистические структуры, как мы сразу же оказываемся перед лицом проблем смерти, рождения и пола. Персонаж (*он*) как раз и зарождается в лоне этой анонимности, ноля, где пребывает автор. На более поздней стадии персонаж становится *именем собственным*. Таким образом, в литературном тексте 0 не существует, в месте зияния незамедлительно возникает «единица» (он, имя), оказывающаяся двойкой (субъект и получатель). Именно получатель, «другой», воплощение внеполож-

ного (для которого субъект повествования является объектом и который сам одновременно и изображается, и изображает) — именно он преобразует субъект в автора, иными словами, проводит С через стадию ноля, стадию отрицания и изъятия, которую и представляет собою автор. В процессе этого безостановочного движения между «субъектом» и «другим», между писателем и читателем автор как раз и структурируется в качестве означающего, а текст — в качестве диалога двух дискурсов.

Со своей стороны, конституирование персонажа («характера») делает возможным расщепление С на C_a (субъект высказывания-процесса) и на C_e (субъект высказывания-результата).

Схема этой трансформации выглядит следующим образом:

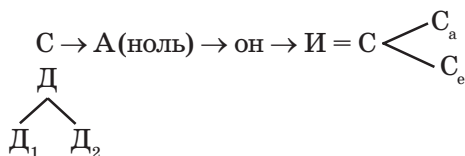


Схема I

Эта схема охватывает структуру системы местоимений*, обнаруживаемую психоаналитиками в дискурсе их пациентов:

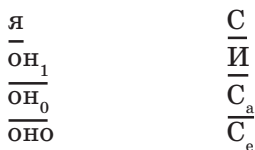


Схема II

Этот диалог субъекта с получателем, структурирующий любой нарративный процесс, мы обнаруживаем именно на уровне текста (означающего), в связке «означающее—означаемое». Субъект высказывания-результата играет по отношению к субъекту высказывания-процесса ту же роль, что и получатель — по отношению к субъекту; он заставляет его пройти через точку зрения и тем включает в систему письма. Малларме назвал такое функционирование процессом «речевого изглаживания».

Субъект высказывания-результата репрезентирует субъекта высказывания-процесса и в то же время репрезентируется в

* Ср.: *Luce Irigaray. Communication linguistique et communication spéculaire // Cahiers pour l'analyse. № 3.*

качестве его объекта. Он, следовательно, способен послужить субститутром авторской анонимности, и этот процесс порождения двоякости из ноля как раз и приводит к возникновению *персонажа* (характера). Он «диалогичен», в нем таятся и С, и П.

Изложенный нами подход к повествованию, равно как и к роману, позволяет разом уничтожить любые барьеры между означающим и означаемым, делая эти понятия непригодными в рамках литературной практики, протекающей внутри *диалогического означающего* (*диалогических означающих*). «Означающее репрезентирует субъекта для другого означающего» (Лакан).

Итак, повествование всегда конституируется как диалогическая матрица, причем конституируется получателем, к которому это повествование обращено. Любое повествование, в том числе историческое и научное, несет в себе диалогическую диаду, образованную «повествователем» и «другим» и выраженную посредством диалогической пары S_a/S_e , где S_a и S_e поочередно оказываются друг для друга то означающим, то означаемым, хотя на деле представляют собой всего лишь пермутативную игру двух означающих.

Этот диалог, знак, понятый как двоякость, амбивалентность письма обнаруживаются в самой организации дискурса (поэтического), т. е. в плоскости явленного текста (литературного) лишь при посредстве определенных повествовательных структур.

К ПОСТРОЕНИЮ ТИПОЛОГИИ ДИСКУРСОВ

Динамический анализ текстов ведет к перестройке всей системы жанров; радикализм, проявленный в данном отношении Бахтиным, позволяет проявить его и нам при попытке построения типологии дискурсов.

Термин сказ, которым пользовались формалисты, выглядит излишне двусмысленным применительно к жанрам, описывавшимся с его помощью. Можно выделить по меньшей мере две разновидности рассказывания.

С одной стороны, это *монологический дискурс*, включающий в себя 1) изобразительный способ описания и повествования (эпос); 2) исторический дискурс; 3) научный дискурс. Во всех этих случаях субъект принимает на себя роль «единицы» (Бога), которой сам тут же и подчиняется; в данном случае диалог, имманентный любому дискурсу, подавляется с помощью запрета, цензуры, в результате чего дискурс утрачивает способность (диалогическую) обратиться на самого себя. Создать модели такого цензу-

рования — значит описать характер различий между двумя типами дискурса: эпическим (а также историческим и научным) и мениппейным (карнавальным, романнным), суть которого — в нарушении запрета. Монологический дискурс эквивалентен системной оси языка (по Якобсону); отмечалось также его сходство с механизмами грамматического отрицания и утверждения.

С другой стороны, это *диалогический дискурс*, т. е. дискурс 1) карнавала; 2) мениппеи; 3) романа (полифонического). Во всех этих структурах письмо находится в процессе чтения другого письма, чтения самого себя, конструируясь в актах деструктивного генезиса.

ЭПИЧЕСКИЙ МОНОЛОГИЗМ

Эпос, структурирующийся как синкретическое образование, вступив в постсинкретический период своего существования, выявляет двоякую природу слова: оказывается, что речь субъекта («я») с необходимостью пронизана языком как носителем конкретного и всеобщего, индивидуального и коллективного одновременно. В то же время на стадии эпоса говорящий субъект (субъект эпопеи) еще не располагает словом другого. Диалогическая игра языка как системы взаимосоотнесенных знаков, диалогическая смена двух разных означающих, коррелирующих с одним и тем же означаемым, — все это происходит лишь в плоскости *повествования* (на уровне предметного слова или внутри текста), но отнюдь не выходит наружу — на уровень текстовой *манифестации*, как это имеет место в романнных структурах. Именно такой механизм работает в эпосе; проблематика бахтинского амбивалентного слова здесь еще не возникает. Это означает, что организационным принципом эпической структуры остается монологизм. Диалогизм языка проявляется здесь лишь в пределах повествовательной инфраструктуры. На уровне явной организации текста (историческое высказывание/дискурсивное высказывание) диалога не возникает; оба аспекта высказывания-процесса ограничены абсолютной точкой зрения повествователя, эквивалентного тому целому, которое являет собой Бог или человеческий коллектив. В эпическом монологизме обнаруживаются то самое «трансцендентальное означаемое» и то «самоналичие», о которых говорит Деррида.

В эпическом пространстве господствует языковой принцип системности (принцип сходства, по Якобсону). Метонимические структуры, структуры смежности, характерные для синтагмати-

ческой оси языка, встречаются в эпосе нечасто. И хотя такие риторические фигуры, как ассоциация и метонимия, здесь, конечно же, существуют, они не становятся принципом структурной организации текста. Цель эпической логики — обнаружить общее в единичном; это, стало быть, каузальная, т. е. теологическая логика; это — *вера* в собственном смысле слова.

КАРНАВАЛ КАК ГОМОЛОГИЯ: ТЕЛО—СНОВИДЕНИЕ— ЯЗЫКОВАЯ СТРУКТУРА—СТРУКТУРА ЖЕЛАНИЯ

Карнавальная структура является отпечатком такой космогонии, которая не знает ни субстанции, ни причинности, ни тождества вне связи с целым, *существующим только как отношение и только через отношение*. Пережиточные формы карнавальная космогонии антитеологичны (что не значит: антимиристичны) и глубоко народны. На протяжении всей истории официальной западной культуры эти формы образовывали ее подпочву, зачастую вызывавшую недоверие, навлекавшую на себя гонения и ярче всего проявившуюся в народных празднествах, в средневековом театре и в средневековой прозе (анекдоты, фаблио, роман о Лисе). По самой своей сути карнавал диалогичен (он весь состоит из разрывов, соотношений, аналогий, не исключаящих оппозиций). Это зрелище, не знающее рампы; это празднество, выступающее в форме активного действия; это означающее, являющееся означаемым. В нем встречаются, сталкиваются в противоречиях и друг друга релятивизируют два текста. Участник карнавала — исполнитель и зритель одновременно; он утрачивает личностное самосознание и, пройдя через точку «ноль» карнавальная активности, раздваивается — становится субъектом зрелища и объектом действия. Карнавал ликвидирует субъекта: здесь обретает плоть структура *автора* как олицетворенной анонимности, автора, творящего и в то же время наблюдающего за собственным творчеством, автора как «я» и как «другого», как человека и как маски. Цинизм этого карнавального действия, искореняющего Бога, дабы утвердить свои собственные диалогические законы, сопоставим с ницшевским дионисизмом. Выявляя структуру этой саморефлектирующей литературной продуктивности, карнавал с неизбежностью обнаруживает лежащее в ее основе бессознательное — секс, смерть. Между ними возникает диалог, порождающий структурные диады карнавала: верх и низ, рождение и агония, пища и экскременты, хвала и брань, смех и слезы.

Повторы-подхваты, всякого рода «бессвязные» речи (обретающие, однако, свою логику, стоит им попасть внутрь бесконечного пространства), не исключают оппозиции, образующие пустые множества и логические суммы (мы называем здесь лишь некоторые из фигур, характерных для карнавального языка), все это — воплощенный диалогизм, который — в столь яркой форме — неведом ни одному другому типу дискурса. Отвергая законы языка, ограниченного интервалом 0—1, карнавал тем самым отвергает Бога, авторитет и социальный закон; мера его революционности — это мера его диалогичности, поэтому не стоит удивляться, что именно разрушительная сила карнавального дискурса послужила причиной того, что само выражение «карнавал» приобрело в нашем обществе весьма пренебрежительный и сугубо карикатурный смысл⁵.

Итак, карнавальное действо, где не существует ни рампы, ни «зрительного зала», — это сцена и жизнь, празднество и сновидение, дискурс и зрелище одновременно; в результате возникает то единственное пространство, где язык оказывается в силах ускользнуть из-под власти линейности (закона) и, подобно драме, обрести жизнь в трехмерном пространстве; в более глубоком смысле верно и противоположное: сама драма воцаряется в языке. Здесь-то и заключается главный принцип, согласно которому любой поэтический дискурс есть не что иное, как драматизация, драматическая пермутация⁶ (в математическом смысле этого термина) слов; карнавальный дискурс обнаруживает тот факт, что «интеллектуальная сфера сплетена из множества извилистых драматических ходов» (Малларме). Сценическое пространство, знаменуемое этим дискурсом, — это единственное измерение, где «театр предстает как чтение некоей книги, как продуктивное письмо». Иначе говоря, только в этом пространстве способна воплотиться «потенциальная бесконечность» (термин Гилберта) дискурса, где находят выражение как запреты (репрезентация, «монологичность»), так и их нарушение (сновидение, тело, «диалогичность»). Именно эту карнавальную традицию впитала мещинская, именно к ней обращается полифонический роман.

На универсальной сцене карнавала язык сам себя пародирует и сам себя релятивизирует; отрицая свою репрезентирующую роль (что провоцирует смех), он, однако, от нее вовсе не отрекается. В сценическом пространстве карнавала реализуется синтагматическая ось языка, которая, вступив в диалог с осью систематики, создает амбивалентную структуру, унаследованную от карнавала романом. Будучи аморальной (я разумею: амбивалентной), т. е. репрезентативной и антирепрезентативной одновременно, кар-

навальная структура направлена против идеологии, против христианства и против рационализма. Все великие романы наследуют этой карнавально-мениппейной структуре (Рабле, Сервантес, Свифт, Сад, Бальзак, Лотреамон, Достоевский, Джойс, Кафка). История романа-мениппеи — это история борьбы против христианства (против идеологии, репрезентации), это глубинное прощупывание языка (секс, смерть) и утверждение его амбивалентности, «аморальности».

Следует предостеречь против двусмысленности, к которой располагает само употребление слова «карнавальность». В современном обществе оно обычно воспринимается как пародирование, т. е. как способ цементирования закона; существует тенденция преуменьшить трагическую — смертоносную, циническую, революционную (в смысле *диалектической трансформации*) — сторону карнавала, на которой всячески настаивал Бахтин, обнаруживая ее не только в мениппее, но и у Достоевского. Карнавальный смех — это не просто пародирующий смех; комизма в нем ровно столько же, сколько и трагизма; он, если угодно, серьезен, и потому принадлежащее ему сценическое пространство не является ни пространством закона, ни пространством его пародирования; это пространство своего *другого*. Современное письмо дает нам ряд разительных примеров той универсальной сцены, которая есть и *закон*, и его *другое*, — сцены, где смех замирает, ибо он — вовсе не пародия, но *умерщвление* и *революция* (Антонен Арто).

Эпичность и карнавальность — таковы два потока, формировавших европейский тип нарративности, от эпохи к эпохе и от автора к автору попеременно одерживавших победу друг над другом. Народная карнавальная традиция, заявившая о себе еще в авторских произведениях поздней античности, вплоть до нашего времени остается живым источником, одушевляющим литературную мысль и направляющим ее к новым горизонтам.

Античный гуманизм способствовал разложению эпического монологизма, столь удачно оплотнившегося и нашедшего выражение в речах ораторов, риториков и политиков, с одной стороны, в трагедии и эпосе — с другой. Прежде чем успел утвердиться новый тип монологизма (обязанный своим возникновением триумфу формальной логики, христианства и ренессансного гуманизма*), поздняя античность сумела дать жизнь двум жанрам,

* Необходимо подчеркнуть ту двойственную роль, которая принадлежит европейскому индивидуализму: с одной стороны, исходя из понятия тождества, он оказался в зависимости от субстанциалистской,

которые, восходя к карнавальному предку, обнажили внутренний монологизм языка и послужили закваской европейского романа. Эти жанры суть сократический диалог и мениппея.

СОКРАТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ, ИЛИ ДИАЛОГИЗМ КАК УПРАЗДНЕНИЕ ЛИЧНОСТИ

Сократический диалог — широко распространенный в античности жанр: в нем блистали Платон, Ксенофонт, Антисфен, Эсхин, Федон, Евклид и др. (до нас дошли только диалоги Платона и Ксенофонта). Это не столько риторический, сколько народно-карнавальный жанр. Будучи мемуарным по своему происхождению (воспоминания о беседах, которые вел Сократ со своими учениками), он вскоре освободился от исторических ограничений, сохранив только сам сократический метод раскрытия истин, равно как и формулу записанного и обрамленного рассказом диалога. Ницше упрекал Платона за пренебрежительное отношение к дионисийской трагедии⁷, однако сократический диалог как раз и усвоил диалогическую и разоблачительную структуру карнавального действия. По мнению Бахтина, для сократических диалогов характерно противостояние официальному монологизму, претендующему на обладание готовой истиной. Сократическая истина («смысл») возникает из диалогических отношений между говорящими; она взаимосоотносительна, и ее релятивность проявляется в автономии точек зрения наблюдателей. Ее искусство — это искусство воплощения фантазма, взаимосоотношенных знаков. Языковой механизм пускается здесь в ход с помощью двух главных приемов — синкризы (сопоставления различных точек зрения на один и тот же предмет) и анакризы (провоцирования слова словом же). Субъектом речи являются тут не личности, анонимы, скрытые под покровом конституирующего их дискурса. Бахтин подчеркивает, что «событие» сократического диалога есть речевое событие: это вопрошание и испытание словом того или иного мнения. Речь, таким образом,

каузалистской и атомистической мысли аристотелевской Греции и на протяжении веков укреплял активистский, сциентистский и теологический аспект западной культуры. С другой стороны, основываясь на представлении о различии между «я» и «миром», он побуждает к поиску посредующих звеньев между ними, равно как и к их внутреннему стратифицированию, так что сама возможность логики взаимосоотношений заложена уже в самом предмете формальной логики.

органически связана с создающим ее человеком (Сократ и его ученики) или, лучше сказать, человек и его деятельность — это и *есть* речь. Мы можем говорить здесь о синкретической речевой практике, когда процесс разграничения *слова* — как действия, как аподиктической, дифференцирующей практики и *образа* как репрезентации, знания, идеи — этот процесс в эпоху формирования сократического диалога еще не завершился. Существенная «деталь»: субъект речи находится здесь в исключительной ситуации, провоцирующей диалог. У Платона («Апология») ситуация суда и ожидания приговора определяет характер речи Сократа как исповеди человека, стоящего «на пороге». Исключительная ситуация освобождает слово от всякой однозначной объективности, от любой репрезентативной функции, открывая перед ним области символического. Речь, соизмеряясь чужой речью, соприкасается со смертью, и этот диалог выводит *личность* из игры⁸.

Таким образом, сходство сократического диалога и романного слова очевидно.

Сократический диалог просуществовал недолго; он позволил родиться другим диалогическим жанрам, в том числе *мениппе*, чьи корни также уходят в карнавальнй фольклор.

МЕНИППЕЯ: ТЕКСТ КАК СОЦИАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

1. Свое название мениппея получила от имени философа III в. до н. э. Мениппа из Гадары (его сатиры до нас не дошли, но мы знаем об их существовании благодаря свидетельству Диогена Лаэртция). Самый термин как обозначение определенного жанра, сложившегося в I в. до н. э., был введен римлянами (Варрон: *Saturae menippeae*). Однако жанр как таковой возник гораздо раньше: первым его представителем был, возможно, Антисфен, ученик Сократа и один из авторов сократических диалогов. Писал мениппеи и Гераклит Понтик (согласно Цицерону, он был создателем родственного жанра *logistoricus*). Варрон придал мениппею окончательную определенность. Образцы жанра являют «Апоколокинтозис» Сенеки, «Сатирикон» Петрония, сатиры Лукиана, «Метаморфозы» Апулея, «Гиппократов роман», некоторые разновидности «греческого романа», античного утопического романа и римской сатиры (Гораций). В орбите мениппеи развивались диатриба, солилоквиум, ареталогические жанры и др. Она оказала значительное влияние на древнехристианскую и на византийскую литературу; в разных вариантах она продол-

жала развиваться в средние века, в эпоху Возрождения и Реформации — вплоть до наших дней (романы Джойса, Кафки, Батая). Этот карнавализованный жанр, гибкий и изменчивый, как Протей, способный проникать и в другие жанры, имел огромное значение в развитии европейских литератур и, в частности, в становлении романа.

В мениппее равно присутствуют как комическое, так и трагическое начала; она, скорее, *серьезна* в том смысле, в каком серьезен карнавал; статус слова в мениппее придает ей социальную и политическую разрушительность. Она освобождает слово от исторических ограничений, что влечет за собой абсолютную смелость философского вымысла и воображения. Бахтин подчеркивает, что «исключительные» ситуации увеличивают языковую свободу мениппеи. Фантазмагория и символика (зачастую не лишенная мистицизма) сочетаются в ней с «трусобным натурализмом». Приключения происходят здесь в лупанариях, в воровских притонах, в тавернах, на базарных площадях, в тюрьмах, на эротических оргиях тайных культов и т. п. Слово здесь не боится жизненной грязи. Оно освобождается от предустановленных «ценностей»; не отличая порок от добродетели и само не отличаясь от них, оно воспринимает их как собственное достояние и как собственное творение. Академические проблемы здесь отпадают, уступая место «последним вопросам» жизни: мениппея нацеливает освобожденный язык в сторону философского универсализма; не проводя границы между онтологией и космологией, она сливает их в некую практическую философию жизни. В ней появляются элементы фантастики, чуждые эпосе и трагедии (например, наблюдение с какой-нибудь необычной точки зрения, с высоты, когда меняются сами масштабы наблюдения, как это происходит в «Икаромениппе» Лукиана или в «Эндимионе» Варрона; аналогичный прием мы обнаруживаем у Рабле, Свифта, Вольтера и др.). Предметом изображения становятся ненормальные психические состояния (безумие, раздвоение личности, мечтания, сны, самоубийство), отозвавшиеся позже в письме Шекспира и Кальдерона. Все эти моменты имеют, по Бахтину, не столько тематический, сколько структурный смысл; они разлагают эпическое и трагическое единство человека, равно как и его веру в принцип тождества и причинности, знаменуя тот факт, что человек этот утратил целостную завершенность, перестал совпадать с самим собой. Вместе с тем подобные моменты нередко оказываются способом прощупать язык и письмо как таковые: так, в мениппее Варрона «Бимаркус» два Марка спорят между собой, следует или нет писать, прибегая к тропам. Мениппея тя-

готеет к языковому скандалу и эксцентрике. Для нее весьма характерны «неуместные речи», циническая откровенность, профанирующее разоблачение священного, нарушение этикета. Мениппея наполнена контрастами: добродетельная гетера, благородный разбойник, свободный мудрец, оказавшийся в положении раба и т. п. Она любит играть резкими переходами и сменами, верхом и низом, подъемами и падениями, всякого рода мезальянсами. Язык здесь, похоже, зачарован идеей «двойничества» (зачарован собственной деятельностью, оставляющей графический след, который дублирует нечто ему «внеположное»), заворочен оппозитивной логикой, заступающей — при определении терминов — место логики тождества. Будучи всеохватным жанром, мениппея строится как мозаика из цитации. Она способна включать в себя любые жанры — новеллы, письма, ораторские речи, она смешивает стих и прозу, и структурный смысл подобного цитирования заключается в том, чтобы дистанцировать автора как от его собственного, так и от всех чужих текстов. Многогостильность и многотонность мениппеи, диалогический статус мениппейного слова позволяют понять, почему классицизм, равно как и всякое общество, не способен выразить себя в романе, наследующем мениппее.

Конструируясь как способ зондирования тела, сновидения и языка, мениппейное письмо отличается острой злободневностью; мениппея — это своего рода политическая журналистика древности. С помощью мениппейного дискурса на свет выводятся политические и идеологические конфликты дня. Диалогизм мениппейных слов *непосредственно является* такой практической философией, которая вступает в схватку с идеализмом и с религиозной метафизикой (с эпосом): он есть не что иное, как социально-политическая мысль эпохи, полемизирующая с теологией (с законом).

2. Мениппея, таким образом, имеет амбивалентную структуру и служит истоком двух тенденций в западной литературе — тенденции к репрезентированию с помощью языка наподобие театральной постановки и тенденции к зондированию самого языка как системы взаимосоотнесенных знаков. В мениппее язык служит изображению некоего внеположного ему пространства и в то же время оказывается «практикой продуцирования своего собственного пространства». Этот двуликий жанр таит в себе как *предпосылки реализма* (деятельности, воспроизводящей жизненный опыт, когда человек описывает самого себя как бы со стороны и в конце концов приходит к созданию «характеров» и «персонажей»), так и возможность *отказа* от всякой попытки *определить*

психический универсум (это — деятельность в настоящем; для нее характерны такие образы, жесты и слова-жесты, с помощью которых человек, погруженный в безличность, живет на границах самого себя). Этот второй лик мениппеи свидетельствует о ее структурном родстве со сновидением, с иероглифическим письмом и даже с театром жестокости, о котором помышлял Антонен Арто. Подобно театру жестокости, мениппея «соразмерна вовсе не индивидуальной жизни — не той индивидуальной стороне жизни, где царят характеры, но своего рода раскрепощенной жизни, изгнавшей жизнь индивидуальную, так что сам человек становится не более чем отголоском». Подобно такому театру, мениппея не знает катарсиса; она — празднество жестокости и в то же время — политическая акция. Она не служит передаче никакого конкретного сообщения, сообщая лишь о том, что сама она есть не что иное, как «вечная радость становления», истаявающая в сиюминутном поступке. Возникнув уже после Сократа, Платона и софистов, мениппея современна той эпохе, когда мысль перестала совпадать с практикой (уже сам факт, что мышление начинает рассматриваться как *techne*, показывает, что размежевание по линии *praxis—poesis* свершилось). Прodelав аналогичный путь развития, литература в конце концов также становится «мыслью» и начинает осознавать себя в качестве *знака*. Отчужденный от природы и от общества, человек отчуждается и от самого себя; он открывает свой «внутренний мир» и «овеществляет» это открытие в амбивалентной мениппее. Все это предвещает возникновение реалистического типа репрезентации. И все же мениппея не знает монологизма, вытекающего из теологического принципа (равно как и из идеи человекобога, как это будет иметь место в эпоху Возрождения), — монологизма, способного укрепить ее репрезентативную функцию. «Тирания», властвующая над ней, — это тирания текста (а не тирания речевого высказывания как отражения мира, существующего до нее), т. е. тирания ее собственной структуры, творящейся и уясняющей себя самой. Тем самым, вполне оставаясь *зрелищем*, мениппея конституируется и как иероглиф; эту-то свою амбивалентность она и завещает роману, прежде всего — роману полифоническому, который, воплощая в себе самую множественность языковых инстанций, находящихся в диалогических отношениях, не ведает никакого закона и не знает никакой иерархии. Разумеется, принципом соединения различных частей мениппеи остается принцип *сходства* (подобия, зависимости и, стало быть, «реализма»), но он существует наряду с принципом *смежности* (аналогии, наложения, т. е. «риторики», причем не в крочеан-

ском смысле «украшения», но в смысле оправдания, совершающегося в самом языке и при его посредстве). Мениппейная амбивалентность коренится во взаимной сообщаемости двух видов пространства* — пространства сцены и пространства иероглифа, пространства, где происходит репрезентация с помощью языка, и пространства *внутриязыкового* опыта, системы и синтагмы, метафоры и метонимии. Вот этой-то амбивалентности и наследует роман.

Другими словами, мениппейный (и карнавальнй) диалогизм, воплощающий не столько субстанциальную и выводную, сколько реляционную и аналогическую логику, непосредственно противопоставит аристотелевской логике и, как бы изнутри логики формальной, тесно с ней соприкасаясь, вступает с ней в противоречие, подталкивая в сторону иных способов мышления. В самом деле, эпохи расцвета мениппеи — это как раз эпохи противостояния аристотелизму; похоже, что авторы полифонических романов с недоверием относятся к самим структурам официальной мысли, покоящейся на фундаменте формальной логики.

РОМАН-БУНТ

1. В средние века мениппейное начало подавлялось авторитетом религиозного текста, в буржуазную эпоху — абсолютизмом индивида и вещей. Лишь наша современность, коль скоро она освобождается от «Бога», раскрепощает мениппейные силы романа.

Если современное (буржуазное) общество не только признало роман, но, более того, пытается увидеть в нем собственное отражение**, то, значит, дело идет о том типе монологических по-

* Возможно, именно это явление имеет в виду Бахтин, когда пишет: «Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну

творца романного целого) нельзя найти в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей. И различные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра» (*Бахтин М.* Слово в романе // Вопросы литературы. 1965. № 8. С. 89). Действительно, автор является не более чем точкой сцепления центров; отождествить его с каким-либо одним центром значит приписать ему монологическую, теологическую позицию.

** Эта мысль находит поддержку у всех теоретиков романа. См.: *Thibaudet A.* Reflexions sur le roman. 1938; *Koksimies.* Theorie des Romans // *Annales Academic Scientiarum Fennicae.* 1. Ser. B. T. XXXV. 1936; *Lukacs G.* La theorie du roman (ed. fr., 1963) и др.

вестований, именуемых реалистическими, который, не приемля ни карнавала, ни мениппеи, начал складываться в эпоху Возрождения. Диалогический, мениппейный роман, отвергающий репрезентирующую и эпическую функции, терпят с трудом, объявляют его невразумительным, презирают и глумятся над ним. Ныне он разделяет судьбу тех карнавальных дискурсов, в которых — за пределами Церкви — упражнялось средневековое студенчество.

Роман, в особенности же современный полифонический роман, впитавший в себя мениппею, воплощает усилия европейской мысли, стремящейся выйти за пределы самотождественных, каузально детерминированных субстанций, обратиться к иному способу мышления — диалогическому (предполагающему логику дистанцирования, реляционные связи, принцип аналогии, не исключающие трансфинитные оппозиции). Нет ничего удивительного в том, что роман воспринимается либо как низший жанр (так относился к нему классицизм и родственные классицизму политические режимы), либо как жанр бунтарский (я здесь имею в виду великих авторов полифонических романов, в какое бы время они ни жили — Рабле, Свифта, Сада, Лотреамона, Джойса, Кафку, Батая: я называю лишь тех, кто пребывал и пребывает за порогом официальной культуры). На примере романного слова и романной повествовательной структуры XX в. можно было бы показать, каким именно образом европейская мысль преодолевает собственные конститутивные признаки, такие, как «тождество», «субстанция», «каузальность», «дефиниция», и усваивает совершенно другие, как то: «аналогия», «отношение», «оппозиция», иными словами, усваивает принцип диалогизма и мениппейной амбивалентности*.

К представлению о романе как о диалоге близок и Уэйн К. Бут в интересном исследовании «The Rhetoric of Fiction» (University of Chicago Press, 1961). Его соображения относительно реального (the reliable) и имплицитного (the unreliable) автора сопоставимы с разработками Бахтина в области романного диалогизма, хотя Бут и не ставит в связь романный «иллюзионизм» и языковой символизм.

* Этот второй способ логического мышления присущ современной физике и древней китайской мысли: обе являются антиаристотелевскими, антимонологическими, диалогическими. См.: *Hayakawa S. I. What is meant by Aristotelian structure of language // Language, Meaning and Maturity. New York, 1959; Chang Dune-Sun. A Chinese Philosopher's theory of knowledge // Our Language our World. New York, 1959; Needham J. Science and Civilization in China. Cambridge, 1965. Vol. II.*

Ведь если историческая инвентаризация, так увлекшая Бахтина, вызывает в воображении образ музея или приводит на память труд архивиста, то это вовсе не значит, будто она лишена корней в живой современности. Все, что ныне пишется, обнаруживает либо нашу способность, либо нашу неспособность читать историю и ее переписывать. Эту способность нетрудно подметить в литературе, создаваемой писателями нового поколения, — писателями, у которых текст конституируется и как *театр*, и как *чтение*. Малларме, одним из первых увидевший в книге *мениппею* (подчеркнем еще раз, что достоинство этого бахтинского термина в том, что он позволяет включить известный способ письма в историю), говорил, что литература — это «всего лишь отблеск того, что, должно быть, произошло когда-то в прошлом, возможно даже — в самом начале».

2. Итак, исходя из существования двух диалогических разновидностей, мы устанавливаем две модели, упорядочивающие нарративный смысл: 1. Субъект (С) — Получатель (П). 2. Субъект высказывания-процесса — Субъект высказывания-результата.

Первая модель описывает диалогические отношения как таковые. Вторая — модальные отношения, возникающие в процессе реализации диалога. Модель 1 устанавливает жанр (эпическая поэма, роман), модель 2 — варианты жанра.

В полифонической структуре романа первая модель (С — П) полностью разыгрывается внутри дискурса, пребывающего в процессе письма, и становится непрерывным опровержением этого дискурса. Тем самым собеседником писателя оказывается сам писатель постольку, поскольку он выступает в роли читателя некоего другого текста. Пишущий и читающий — это одно и то же лицо. Поскольку же его собеседником является некий текст, то он сам есть не что иное, как текст, который, сам себя переписывая, себя же и перечитывает. Это значит, что диалогическая структура возникает лишь в свете такого текста, который, вступая во взаимодействие с другим текстом, конституируется как амбивалентность.

В эпосе, напротив, П есть некая «абсолютная внетекстовая сущность (Бог, коллектив), которая релятивизирует диалог вплоть до его полного упразднения и сведения к монологу. Отсюда нетрудно понять, почему так называемый классический роман XIX в., а также любой тенденциозный идеологический роман тяготеют к эпичности, являя собой отклонение от собственно романной структуры (ср. эпический монологизм Толстого и романый диалогизм Достоевского).

В рамках второй модели можно отметить несколько возможностей:

1. Совпадение субъекта высказывания-результата («означаемое») с нулевой степенью «означающего», что может быть выражено с помощью либо местоимения «он» (имя не-лица), либо имени собственного.

2. Совпадение субъекта высказывания-результата («означаемое») с субъектом высказывания-процесса («означающее»). Это — повествование от 1-го лица: «Я».

3. Совпадение высказывания-результата («означаемое») с получателем (П). Повествование ведется от 2-го лица: «ты». Таково, например, объектное слово Раскольников в «Преступлении и наказании». Такую же технику настойчиво использует и Мишель Бютор в «Изменении».

4. Совпадение субъекта высказывания-результата («означаемое») не только с субъектом высказывания-процесса («означающее»), но и с получателем (П). В этом случае роман превращается в вопрошание о том, кто пишет, свидетельствуя об осознании писателем диалогической структуры собственной книги. Вместе с тем текст превращается и в процесс чтения (цитирования и комментирования) внеположной ему совокупности литературных текстов, тем самым конституируясь и как амбивалентность. Примером может служить «Драма» Филиппа Соллерса, где автор играет личными местоимениями и скрытыми цитатами, прочитывающимися в его романе.

Чтение Бахтина позволяет выстроить следующую парадигму:

Практика	Бог
«Дискурс»	«История»
Диалогизм	Монологизм
Логика взаимосоотнесенности	Аристотелевская логика
Синтагма	Система
Карнавал	Повествование
	Амбивалентность
	Мениппея
	Полифонический роман

* * *

В заключение хотелось бы обратить внимание на роль таких бахтинских понятий, как статус слова, диалог и амбивалентность, а также на открываемые ими перспективы.

Определяя статус слова как *минимальной единицы* текста, Бахтин проникает до самого глубокого уровня структуры, зале-

гающего под уровнем предложения и риторических фигур. Понятие статуса позволяет сменить представление о тексте как о совокупности атомов представлением о нем как о множестве реляционных связей, где слова функционируют в роли квантов. Тем самым проблема построения модели поэтического языка связывается уже не с идеей линии или поверхности, но с идеей *пространства и бесконечности*, формализуемых с помощью теории множества и новейших математических методов. Современные методы анализа повествовательных структур достигли такой изощренности, что позволяют не только выделять «функции» («кардинальные функции» и «функции-катализаторы») и «признаки» («признаки» в собственном смысле слова и «признаки-информации») *, но и строить логические и риторические схемы повествования. Значение подобных исследований неоспоримо **, однако не слишком ли превалирует в них метаязыковой — иерархизирующей и внеположный повествованию — априоризм? Навивный метод Бахтина, сосредоточенный на слове и его безграничной способности к диалогу (к комментированию цитации), куда более прост и вместе с тем прозорлив.

Диалогизм, столь многим обязанный Гегелю, не следует, однако, путать с гегелевской диалектикой, предполагающей наличие триады и, стало быть, борьбы и провоцирования (преодоления), не выводящего за рамки традиционной аристотелевской схемы «субстанция—причина». Диалогизм же, вобрав в себя эти понятия, ставит на их место категорию отношения; его цель — не преодоление, но гармонизация, включающая в себя и идею разрыва (оппозиции, аналогии) как способа трансформации.

Диалогизм переносит философские проблемы внутрь языка, точнее, — *внутрь* языка, понятого как взаимосоотнесенность текстов, как письмо-чтение, идущее рука об руку с неаристотелевской, синтагматической, «карнавальской» логикой. Поэтому одной из важнейших проблем, которой предстоит заняться семиотике, является именно эта «другая логика», самостоятельно нуждающаяся в адекватном описании.

Термин «амбивалентность» в полной мере приложим к тому переходному периоду в истории европейской литературы, кото-

* Ю. Кристева имеет в виду работу Р. Барта «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» (см.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX в. М., 1987. С. 387—422). — *Прим. пер.*

** См. серьезные исследования о структуре повествовательного текста (Р. Барт, А.-Ж. Греймас, Клод Бремон, Умберто Эко, Жюль Гритти, Виолетта Морен, Кристиан Метц, Цветан Тодоров, Жерар Женетт), собранные в сб. «Communications» (1966. № 8).

рый можно определить как период сосуществования (амбивалентности), когда «отображение жизненного опыта» (реализм, эпос) существует одновременно с самим этим «жизненным опытом» (языковое зондирование, мениппея), тяготея, вероятно, к тому, чтобы в конечном счете усвоить живописный способ мышления, при котором сущность переходит в форму, а конфигурация пространства (литературного) служит обнаружению мысли (тоже литературной) без всяких претензий на «реализм». Термин «амбивалентность» предполагает исследование (через язык) романного пространства и его внутренних превращений; устанавливая тесную связь между языком и пространством, он побуждает анализировать их как особые формы мышления. Изучая амбивалентность зрелищного воссоздания жизни (реалистическая репрезентация) и самой жизни (риторика), нетрудно обнаружить разделяющую (или соединяющую) их пограничную линию, которая воспроизводит траекторию движения, при помощи которого культура пытается освободиться от собственных пут, превозмочь себя. Движение между двумя полюсами, создаваемыми диалогом, безвозвратно изгоняет из сферы наших философских интересов проблемы каузальности, финальности и т. п., так что в поле зрения диалогического принципа попадает мыслительное пространство, неизмеримо более широкое, нежели пространство романа как такового. Вероятно, не столько бинаризм, сколько именно диалогизм станет основой интеллектуальной структуры нашего времени. Преобладание романа и амбивалентных структур в литературе, притягательность групповых (карнавальных) форм жизни для молодежи, квантовый энергетический обмен, интерес к символизму взаимосоотнесенности в китайской философии — таковы лишь некоторые проявления современной мысли, подтверждающие нашу гипотезу.

1967

Перевод с французского Т. К. Косикова

