



DOI: 10.22363/2313-2302-2017-21-1-98-108

МИХАИЛ БАХТИН, АВТОР И ГЕРОЙ*

Роберто Салицони

Перевод с итальянского

В.Н. Белова

ВВЕДЕНИЕ

1. Восстание героя

Небольшой текст Льва Васильевича Пумпянского, опубликованный в Приложении (1), рассказывает историю современного романа как историю восстания его героя, которая начинается с Гамлета, достигает кульминации с Раскольниковым (Преступление и наказание) и находит примирение и преодоление в Мышкине (Идиот).

Восстание начинается с Гамлета, который желает быть автором самого себя и на самом деле выходит на сцену, бросая вызов драматургу, и продолжается с Раскольниковым и вообще с персонажами Достоевского, которые сходят со страниц и перемещаются на улицы, которые пересекают очумелые мечтатели и пророки, где их довольно опасно останавливать: лучше им не мешать и дать им возможность идти дальше.

Мышкин уже вне литературы, вне романа, вне страниц, это больше не персонаж, а уже политическая фигура: он является решением загадки индивидуума, который больше не индивидуум, заявленный Достоевским через персонажи, которые ему предшествуют (Раскольников, Братья Карамазовы, Человек из подполья...). Все рождается из опустошения античных символов и мифов мира трагедии, из вытекающей из этого мира невозможности найти форму, соответствующую дионисийскому упоению. Гамлет, который живет в мире многосмысленных символов, размытых в банальности повседневности (это, согласно Пумпянскому, есть изображение «новых времен», как звучит по-русски), утратил причастность к жизни и смерти, запутался в неустойчивом самосознании, где он выводит на сцену свои собственные сомнения вдали от глаз «хора», то есть соответствующей социальной инстанции.

Темные окраины гамлетовского самосознания в персонажах Достоевского становятся «подпольем», и это — порог, на котором они стоят, чтобы перейти в жизнь напрямую, вне возможного механизма катарсиса и потому против присутствия

* Перевод сделан по: Salizzoni R. Michail Bachtin, autore ed eroe. Torino: Trauben, 2003. P. 7—19.

автора. Без прочных символов и мифов, таких, которые только хор может живо представлять на сцене, искупление не гарантировано через жертвоприношение, очищение становится невероятным. Рожденный в перспективе жертвоприношения, герой, который не в состоянии удовлетворить это, окутывается бессмысленным насилием, которое он осуществляет в фабуле как убийца (убийство является истинной темой романов Достоевского), а по отношению к автору как соавтор для того, чтобы освободиться в жизни для новой «политики».

Текст Пумпянского, написанный в начале 20-х гг., не может не напомнить другую книгу, тогда только что напечатанную и оцененную Пумпянским высоко: «Теорию романа» (1920 г. — В.Б.) Лукача. Герою романа, в понимании Лукача, приходится жить в оставленном богами мире, из которого исчез смысл: автор не может сказать ему, где находится истина, но только лишь то, что ее надо искать.

Похождение героя не является прежде всего восстанием, но является удалением от автора, однако настолько, что он в конце каждого скитания должен открыть невозможность этого поиска, и что это и есть единственно возможная истина, которая фальсифицирует намерения автора. Общая конструкция не сильно отличается: и у Лукача смысл, который потерян в перспективе автора, в семантических координатах, которые через него установлены, возрождается, насколько это возможно, в перспективе героя, и в общем лишь с нее начинается. Я думаю, можно сказать, что и в том, и в другом случае, мы имеем дело с предложением окончательно расщелкаться с вопросом понять современность через конструкции и концептуализации, созревшие в искусстве и в литературе; или даже больше, с убеждением, что подход к современности должен проходить через эти конструкции, потому что они ее институировали; через искусство как опыт, а не как проект, с точки зрения героя, а не автора.

Пумпянский, с которым мы будем иметь возможность заняться более подробно в третьей главе и в примечаниях к переводу в Приложении, является интеллектуальным эклектиком с интересом к литературе, истории, филологии и философии, эстетике и философии религии. Сейчас я хочу прояснить, и к этому пункту вернусь еще неоднократно, что предложение перевода «Достоевского и античности» вместе с многочисленными ссылками, которые я сделаю на своего автора, — это не введение к операции по срыванию масок для демонстрации еще раз того, что Бахтин обильно заимствовал из одного источника не скрытого, но тщательно скрываемого — что является истиной в некоторых других случаях. Книжечка Пумпянского является изображением автора в восстании, которое им завладело, чем-то вроде случайного, описывающего магнитное поле, которое притягивает термины, проблемы, тревоги, широко распространенные в окружающей культурной среде, которая хаотично перемещается между символизмом и формализмом, между онтологией Соловьева и неокантианством, но которая находит свой источник и общий корень главным образом в наследии Ницше «Рождения трагедии» и дионисийства, которое его окружало.

В целом, согласно Пумпянскому, есть лишь тревожный образ героя, который бунтует против автора для того, чтобы выйти в жизнь. По моему мнению, это — образ, под влиянием которого Бахтин ставит фундаментальную проблему своей

философии и поэтому он обречен на то, чтобы скрыто или явно постоянно возвращаться к ней в своих текстах. Возможно, Пумпянский сыграл решающую роль в процессе синхронизации Бахтина с культурной действительностью его мира; возможно, Бахтин нашел у него лишь арсенал ясно выраженных вопросов, который он уже хорошо знал.

Действительно, через Пумпянского Бахтин воспринимает проблемы, но не решения, воспринимает образ, под знаком которого он будет пытаться дать свои решения: это немного так, как если бы, начиная со своих первых работ, он был склонен к попытке дать оркестровку для гомогенной теории, если уже не унитарной, как ответ на те вопросы, которые Пумпянский ставит, черпая их из разных источников, на разных языках и понятиях: литературных, философских, исторических, филологических, этнографических, политических. Тем не менее удивляет тот факт, что все, буквально все фрагменты, отмеченные провокацией и убеждением, все неупорядоченные, но живые грани текста «Достоевский и античность», в разной мере повторяются в произведениях Бахтина.

2. Автор и герой

Первые произведения Бахтина, ровесники книжечки Пумпянского, в итальянском переводе собраны под общим названием «Автор и герой» (2). Речь идет о разумной издательской свободе, касающейся материалов, опубликованных посмертно, по разным поводам, но возможно являющихся частями одной и той же незаконченной работы или проекта такой работы. В общем, проблема начала двадцатых годов такова: соотношение между автором и героем, даже когда тема отлична. Пара или двучлен «автор—герой» представлена в основном интерпретаторами Бахтина как троянский конь: в их трактовке — это литературное переодевание для чистой философской теории, теории о Другом, об инаковости, о ее эстетическом и онтологическом статусе. И это по желанию можно представить как шаг в рамках общей политической осторожности с учетом тех времен, как умелый и продуктивный механизм моделирования философского дискурса.

Напротив, я полагаю, что тема соотношения «автор—герой» есть ключ, при помощи которого Бахтин включается в актуальность эстетического и философского спора тех лет, то есть означает инаугурацию теоретического пространства, в котором приобретает значение проблемы фигура героя прежде всего в восстании — очень возможно, что вместе с другой проблемой, с проблемой героя Лукача, плавающим в мире, лишенном смысла, который автор ему уже не может открыть.

Герой в восстании является попыткой ответа в «Рождении трагедии» со стороны Пумпянского на вопрос о возможности и актуальности трагической презентации современного мира. Естественно, как мы увидим, в своей попытке Пумпянский не находится в интеллектуальной изоляции, напротив, он работает в тесном симбиозе или серьезно полемизирует со сложным, но органичным миром культуры. Конфликт героя с автором, его стремление к жизни, которые характеризуют современный роман и в особенности русскую культуру, находя более резко выразительность в произведениях Достоевского, являются ответом мира ис-

куства на уже невозможное возвращение к трагедии, выражают кризис и может быть даже невозможность артистического представления проблем на заре нового века. В проблеме автора и героя Бахтин с полным осознанием становится на позиции героя в восстании и современного представления — современность по Бахтину, как мы увидим, не является понятием общим, но полностью индивидуальным — которое является самым широким фоном этой современности.

Ницше на переломе веков является философом, который в России пользуется оглушительным успехом, его почитают поколения молодых. Ключевым текстом в его восприятии является юношеское произведение, посвященное трагедии, теоретическое ядро которого, выявление двух импульсов, двух миров — аполонийского и дионисийского — как субстанциальная пульсирующая двойственность самого искусства, было воспринято в качестве необходимой предпосылки для любых анализов или прогнозов, которые касаются искусства, литературы, культуры в целом.

Из последующих произведений Ницше воспринимается прежде всего идея заката оптимизма, достигнутое осознание невозможности возвращения трагического, нового равновесия двух импульсов: достигается момент воли к власти, того, что в приложении к контекстам искусства и культуры называется «утверждением о различии», эксклюзивным положением о различии вне всякой перспективы посредничества или примирения. Искусство живет двумя импульсами, примирение которых определено принадлежит прошлому.

Из этой предпосылки, эксплицитно или имплицитно воспринятой, мир русской культуры делится на две позиции, одна из которых исходит с точки зрения дионисийства, другая — аполонийства, одна из которых базируется на принципе музыки, другая — на принципе формы: между символизмом и формализмом.

Символизм — в течение своего анализа я буду ссылаться главным образом на Вячеслава Иванова — делает ставку на амбивалентность дионисийства, освобожденного от трагической установки и погруженного в доктринальный дрейф сект, которые предшествуют рождению трагедии и следуют за ее упадком (особенно орфизма). Напротив, формализм предлагает, чтобы для преодоления тупика невозможности компромисса, искусство и литература оставили бы претензию на внешние обстоятельства и занялись бы эксплицитно упражнениями формального устройства, как первопричины смысла, любого возможного смысла. Слишком часто о связи современности и формализма забывалось и это движение сводилось к введению семиотики с различного рода функциональными и техническими разветвлениями. Формализм рождается в России как ответ на вопрос, поставленный в «Рождении трагедии», который по определению является таким представлением современного мира, которое питает в эти годы и начинает в тех же самых ницшеанских корнях рождение и испытания истории авангарда. Восставший герой, согласно Пумпянскому, является в итоге эмблемой авангарда, его стремлением сломать традиционные схемы представлений и течения жизни.

Бахтин не соглашается с перспективой, даже в виде провокации, конца или трансформации искусства в политику или социальное действие: эта предпосылка обозначает и объясняет его существенную чуждость, и в интересе, и в анализе,

опыту различных течений исторического авангарда, как в самих произведениях, так и в поэтических вольностях, которые сопровождали эти произведения. Истина еще не вошла в жизнь, и даже ни в каком духовном облики: Бахтин убежден и останется убежденным в том, что она еще в силе и всегда будет в силе в отношении между автором и героем. Что это отношение не больше, чем отношение трагического формата — бесспорно: как Лукач и Пумпянский, он признает новую, определяющую актуальность романа.

Пространство повествования, однако, не может выходить за рамки того, что обозначено в отношении между автором и героем. Более того: в первых произведениях двадцатых годов, которые появились под общим названием «Автор и герой», в первом ответе Бахтин рассматривает восставшего героя как аномалию, которая подвергает риску основания формы, принимая, как перспективу, точку зрения автора, призванную в какой-то мере удерживать героя в эстетическом основании. Перспектива и точка зрения — не просто случайные термины, они должны быть приняты в их буквальном значении: весь механизм, все термины и концепты, связь «автор — герой» здесь, в сущности, видимы.

Но в «Проблемах поэтики Достоевского» 1929 г. все внезапно переворачивается. Мир из видимого становится вербальным, завершенность, которая была качеством и ценностью взгляда автора, становится клеткой, тюремным заключением, против которого необходимо восставать: герой говорит, и автору приходится оставить позицию тотального превосходства, завершающего взгляда, и также приходится самому говорить, свободно присоединяясь к универсуму слова.

Это признак того, что Бахтин решил, еще и постоянно продолжая иметь дело с загадкой и провокацией восставшего героя, конечно, не покинуть пространства отношения между автором и героем, но перевернуть это пространство, воспринимая его с точки зрения героя, признавая в этом перевороте весь смысл восстания героя.

Переворот был мгновенным и катастрофичным в том смысле, что он затронул глубинные структуры этого отношения: речь идет не о том, чтобы перейти от центра к периферии, но в том, что эта периферия является открытым рубежом, который можно обжить только при помощи слова: это — условие, которое Бахтин называет диалогической полифонией, находящую в первой монографии о Достоевском формулу схематичную и почти отрывистую, и ее он постарается оправдать в течение всей последующей жизни со всей силой своего интеллекта: в сущности таков смысл философской биографии Бахтина, а именно: оправдание доктрины о диалогической полифонии, заявленной для того, чтобы решить проблему восставшего героя.

3. Восстание героя и эстетизация

Итак, восставший герой — это не только явление стиля одной краткой и яркой историософии: он приносит с собой также частичку теоретической модели, которой было суждено иметь дальнейшую и решающую судьбу в ходе XX в. Бунт героя вводит смысл послышки фундаментальной теории Бахтина: послышки о полифоническом диалоге, или лучше о диалогической полифонии, как институциональ-

ной черты романа Достоевского, современного романа в его аутентичном значении, романа, как жанра, в его перспективах и надеждах на будущее, народной смеховой культуры — культура не может не быть смеховой — как матрицы любой человеческой практики, как не авторитарной, которая управляет жизнью и смертью в качестве общих условий.

Этот образ до Бахтина, возможно, свое происхождение и, безусловно, свое начало имеет в том дионисийстве, которое развивается вокруг «Рождения трагедии» Ницше: иногда в терминах строгой дискуссии об источниках, о теории, о сложностях, а иногда более общо, как показатель проблемы времени. Восстание героя, главного действующего лица вымысла, его претензия на власть, его возможная автономия, его захват слова, его удаление от автора — это различные формы, которые иногда желают быть метафорическими, иногда строго описательными, которые, тем не менее, приводят к одной форме, более резкой: бунт героя, его восстание против автора и того, что его представляет, принципа власти, которой автор пользуется по отношению к герою: это есть то, что также предполагается, когда касаются только одного, более формального автономного положения героя. Любое движение в этом направлении не может не быть движением против автора, против его принципа власти.

Восстание героя является формулой более драматичной, более явно выдвинутой на первый план широко распространенного и признанного условия в эстетике, в герменевтике, в теории культуры XX в., в терминах как теоретических, так и хронологических. Если подумать о теории восприятия в ее наиболее стандартной формуле, а именно формуле Яусса (3), о той идее, что не существует эстетического значения, если не в восприятии, а это восприятие является уподоблением героя через дистанцию, которая позволяет возместить социальную реальность как катарсис. Имеем ли мы дело с читателем, который входит в произведение или с героем, который из него выходит? В любом случае мы должны отметить уменьшение власти автора.

Давайте подумаем о сентенции «то, чего не знает автор», которая сопровождает всю герменевтику.

Можно также полагать и подсказать то, что эти эстетические гипотезы умаления роли автора и конфликта с ним являются возрождением античной идеи поэзии как мании. Текст Пумпянского наводит на это. В одержимом поэте говорит, по сути, истинный герой трагедии, который является богом. Более внушающим доверие и определенно самым проверяемым было бы считать изображение восставшего героя в качестве одного из первых фигур эстетизации, первой подвижной конфигурации искусства, которое снисходит к жизни, приближается к жизни, расположенной в границах искусства. Образ восставшего героя выражает, возмещает условие не более парадоксальное, чем то, которое обычно выражается в тезисе, существующим в мире современной коммуникации: «сообщение есть событие».

Там, где именно сообщение конституирует событие, событие самого сообщения не есть больше коммуникация события, там нет больше места для автора: автор вырисовывается при помощи героя, главного действующего лица повествования, который, следовательно, рассказывает «от себя»: как Раскольников, как Мышкин. Это он является автором и собеседником, который берет слово, а не ждет, когда оно ему будет предоставлено.

Следствие, быть может самое главное, которое, по справедливости, можно признать наличествующим в мире, в котором сообщение стало событием, есть следствие умножения субъектов, которые автономно включаются в коммуникацию (4), будучи в состоянии взять инициативу в свои руки. Факт, который должен быть признан уже имплицитно содержащимся в тезисе «сообщение есть событие» еще до того, как быть измеренным социологически, имеется в реальности, как следствие. Там, где герои являются авторами, авторов столько же, сколько событий.

Этот феномен, описанный как «придание непрозрачности» потенциально прозрачному обществу, находит свое первое раннее описание в хаотичном и постоянном роении персонажей романа (героев) на улицах реальной жизни, ломающих преграды формы и не подчиняющихся художнику.

Образ восставшего героя, выраженный непосредственно или улавливаемый при внимательном чтении, является, с другой стороны, очень распространенным в философских, литературных текстах и в гуманитарных науках XX в. В первом, самом широком приближении можно сказать, что подчеркивается осознание факта значения или ожидания эффективности художественно-литературного наследия перед лицом проблем, которые непрерывно открывает ускоренная модернизация. Вся гуманистическая культура XX в. проникнута самосознанием того, что знаменательные процессы эстетизации наполняют культурную, социальную и политическую реальность. Когда антропология, начиная с Леви-Стросса, смиряется или даже положительно решает писать такие книги, как романы, более, чем просто научные отчеты (5), она, по существу, не делает ничего другого, как только признает автономию героев, наполненность истиной их голоса. Наше описание, в котором участвует дикарь, рискует не сказать о нем ничего; напротив, его голос, как голос героя, который в романе восстает против нашей власти, может создать «полифонию», а наше вслушивание — принять на себя характеристики дискуссии и участия. Принять дикаря, «другого», как героя, который восстает, является в скрытом виде шагом к сильной эстетизации: придает межкультурной коммуникации основные эстетические формы, и в этом случае — формы романа. В «Печальных тропиках» (роман К. Леви-Стросса 1984 г. — *В.Б.*) есть эпизод, к которому мы обратимся более подробно в третьей главе, «отброшенного орла». Дикарь, действительно чистый «другой», в конце концов разысканный антропологом со всеми специфическими чертами и символами своей культуры, хорошо видимыми, в конце первого свидания выбрасывает, как мусор, того орла, которого он принес с собой и в котором антрополог признавал основной признак его культурной идентичности. Загадочный поступок, но который имеет очевидный смысл бунта против всех ожиданий этнографа, который в этот момент понимает, что «другой» также через фильтр научного описания всегда был героем его наррации.

Начиная с этого момента для антрополога речь не будет идти о проверке более истинной науки, но будет идти о том, чтобы писать различные романы, где герой не имеет того слова, которое ему предоставляет автор, но с самого начала герой имеет собственное слово и добывается его. В жизни Бахтина накануне «Проблем творчества Достоевского» и замысла диалогической полифонии должно было произойти нечто подобное эпизоду брошенного орла.

4. Бахтин, автор и герой

Связь автор—герой, обозначенная в названии этой книги, имеет двойное значение: с одной стороны, она отмечает границы, в которых Бахтин в своем дискурсе воспринимает образ восставшего героя и пытается разобраться; с другой стороны, демонстрирует характеристику самого Бахтина, согласно которой он был одновременно и автором и героем; написал некоторые работы и был главным действующим лицом, героем двусмысленных и сложных сплетений, связанных с обстоятельствами, с его собственными заявлениями, с восприятием и с тем, что он был героем «бахтинизма». В первой главе этот аспект будет рассмотрен более подробно.

За произведения Бахтина принимают три тома, опубликованных в течение его жизни: «Проблемы творчества Достоевского», вышедшие в 1929 г.; их переработка «Проблемы поэтики Достоевского», вышедшая в 1963 г.; «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», опубликованная в 1965 г.

Итак, законченных и опубликованных автором работ довольно мало, если принять во внимание то, что критическое издание, которое выходит, предусмотрено в семи томах, не считая того, что монография 1963 г. является частичной переработкой работы 1929 г. Рассматривая 1929 г. как поворотную точку, так как это дата перелома, который, отмеряя дистанцию от предыдущей работы, начинает почти окончательным образом следующий отрезок времени, мы можем разделить работы на две части: до и после «Проблем творчества Достоевского».

Начало — это одна страничка, появившаяся в альманахе 1919 г. «Искусство и ответственность», в остальной части первого периода мы имеем дело с достаточно солидным корпусом материалов, написанных, по всей вероятности, в первой половине 20-х гг. и опубликованных позднее: частично при жизни автора, частично посмертно.

По поводу организации этих материалов выдвигались разумные возражения: мы имеем первый пример склонности бахтинологии к произволу, в чем мы убедимся и в других случаях: или мы имеем дело с неорганизованным корпусом материалов, соответствующим, по всей вероятности, рассеянному обломкам какого-то произведения, потерпевшего неудачу во всей полноте своего замысла; эти посмертные фрагменты опубликованы согласно издательским «выкройкам», конструируются каждый раз заново и восхваляют небольшое органически-законченное произведение или намекают на существование какого-то законченного скрытого произведения (6). И часть, опубликованная под редакцией автора в 1974 и в 1976 гг., «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» также вызывала подозрение (7).

Этими посмертно опубликованными произведениями являются «К философии поступка» (опубликовано в 1986 г.) и «Автор и герой в эстетической деятельности». Ко второй половине 20-х гг. принадлежат так называемые спорные или отрицаемые тексты, то есть опубликованные другими авторами (В. Волошинов, П. Медведев, И. Канаев) и защищаемые попечителями, друзьями и интерпретаторами Бахтина, но не самим Бахтиным, который, однако, воздерживается от того, чтобы их окончательно опровергнуть. Мы будем заниматься этими текстами

в первой главе, но не слишком пристально по той уважительной причине, что хотя они и интересны, но не решают и не помогают, если не маргинальны, разрешить какие-либо значимые проблемы интерпретаций, открытых Бахтиным на его центральном направлении. В особенности это: В. Волошинов «Фрейдизм» (1927); В. Волошинов «Марксизм и философия языка» (1929); П. Медведев «Формальный метод в литературоведении» (1928).

30-е, 40-е и 50-е гг. отмечены созданием произведений, которые проектируют диалогическую полифонию и прочтение Достоевского на вопросы теории и истории романа как литературного и лингвистического жанра, начиная с «Слова в романе» в 1934—1935; через «Роман воспитания» в 1936—1938, «Формы времени и хронотопа в романе» в 1937—1938, «Эпос и роман» (Бахтин, 1979) в 1938—1941; и заканчивая «Из предыстории романного слова» в 1940 гг.

В этих самых произведениях появляется, начиная с первых, и постепенно приобретает значение тема гротескного юмора или карнавала и его античного истока в мениппее и народной культуре, тема, которая становится конструктивным принципом монографии о Рабле, обсужденной как тезисы докторской диссертации в ноябре 1946 г., которые, однако, как мы уже видели, будут опубликованы с приложениями и вставками только в 1965 г. Книга о Рабле может рассматриваться как окончание периода (целого отрезка активной разработки этой темы) вместе с «Проблемами речевых жанров», которые завершают размышления над жанром и над комическим в лингвистической трактовке, сталкивая между собой многочисленные указания, взятые из реконструкции истории жанра. 60-е и 70-е гг. характеризуются возвратом, повторным обдумыванием, издательской работой над текстами, восходящими к различным периодам; с пометками на полях, сжатыми, но и очень знаменательными, как приведенные в журнале «Камень», или как «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках», где через возобновление темы «третьего» как «суперадресата» открываются просветы в возможности радикального пересмотра предыдущих теоретических позиций, как философских, так и лингвистических.

Неизбежным выводом в рамках нашей работы, который мы предлагаем, является уверенность в том, что тексты, переведенные на итальянский язык и вышеупомянутые, которые составляют, как я думаю, лучший корпус переводов произведений Бахтина, вполне достаточны для реконструкции общего и главного профиля его работы и его мысли; и эта уверенность не должна быть оспорена частыми аллюзиями из среды специалистов по Бахтину по поводу последующих скрытых текстов, контекстов, обстоятельств и свидетельств.

Присутствие героя Бахтина, его похождения в мире восприятия, обозначено в каноническом переведенном произведении лишь проблемой перевода некоторых ключевых терминов, неологизмов или измышлений автора. Я упомяну предварительно два, предопределенных к непрерывному повторению: *vnenachodimost'* и *gaznojazysie*, которые могут быть переведены как эзотопия и плюролингвизм.

Первый термин *vnenachodimost'*, который введен самим Бахтиным, является абстракцией глагола, обозначающего «находиться вне», который появляется в текстах «Автора и героя» и далее появляется часто в заметках последних лет, переводился по большей части как «вненаходимость», либо как «экзотопия» или

«эзотопия», как калька с французского перевода Т. Тодорова. *Vnenachodimost'* обозначает условие нахождения вне, но вне чего-то, позади того, от чего он — вне, обозначает напряженную связь, а не тихое безразличие. Обозначает у раннего Бахтина также спорную черту связи между автором и героем: «да» находится вне, но с намерением примкнуть, как гарантией полноты. У позднего Бахтина термин обозначает природу диалога в полифонии, напряженный диалог, не стремящийся к пониманию, через который «я» и «другой», автор и герой встречаются и сталкиваются больше, чем посредничают во взаимопонимании. Мне кажется, что «вне-находимость» подсказывает одно состояние — статичное и вырванное, которое не соотносится со смыслом термина. Лучше «эзотопия», калька с Тодорова, либо банальная «внешность», которые хотя и не подводят к правильному смыслу, но, по крайней мере, от него не отдалают.

Второй, *raznojazysie*, еще один неологизм, также в этот раз с подачи Тодорова часто переводился, иногда с эффектом обращения к английской версии, как «гетероглоссия». В текстах Бахтина имеется целое созвездие, получаемое путем различного рода комбинаций суффиксов *razno* и *mnogo* («плюри» и «мульти») с понятиями язык (*jazyk*), дискурс (*rec*) и голос (*golos*). Перевод часто является хаотичным по отношению к обоим компонентам терминов, и можно найти модель пары слов *raznojazysij*—*mnogojazysij*, переводимых как плюрилингвистичный-мультилингвистичный: в том смысле, что роман, будучи текстом, который содержит множество языков (является мультилингвистичным), несет на себе отпечаток своего слова, запечатлевшего различные языки (являющимся плюрилингвистичным).

«Гетероглоссия» и «экстралокалита» сопровождали и сопровождают — вместе с другими ключевыми терминами, такими как полифония, диалог, карнавал — историю Бахтина-героя, сконструированную восприятием, слишком склонным отсылать проблему интерпретации к непостижимости гения и мифа. *Raznojazysie* и *vnenachodimost*, выраженные через термины «плюрилингвизм» и «эстернита», начиная с умеренного рассмотрения контекста, приобретают семантическую полунормальность, которая если и не стимулирует склонность к экзотике, способствует очень нестабильному чтению. Таким же образом, разумная работа с текстуальными источниками и культурным фоном позволяет приводить и другие терминологические и концептуальные загадки к сфере более разумного понимания автора, выразительного, трудного и парадоксального, но не «мифического».

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) См.: Appendice. “Dostoevskij e l’antichità” di L.V. Pumpjanskij. P. 125—157, — речь идет о переводе небольшой брошюры Л.В. Пумпянского «Достоевский и античность». Петербург, 1922, на обороте титульного листа которой указано: «Доклад, читанный в Вольной Философской Ассоциации 2 октября 1921 г.»
- (2) Имеется ввиду издание: Bachtin, Michail N., 1979, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, introd. di V. Strada, trad. it. e cura di C. Strada Janovič, Torino, 1988.
- (3) См.: Geertz C. *Opere e vite*. Cap. I. Bologna. 1990.
- (4) «Трудности, связанные с проблемой поиска ключа к соответствующему прочтению Бахтина, в сущности, лучший способ для понимания сути его набросков столь фрагментарных, еще более увеличиваются невероятной историей публикации его произведений. Мы можем использовать не только многочисленные стратегии этого прочтения, главной целью которых является создание цельности там, где существуют фрагменты, но надо сказать,

что издатели Бахтина более всего виновны в „порождении“ текстов, лишь по видимости однородных, из длинной серии разрозненных заметок и записей. Эссе „К философии поступка“ — не единственный пример подобного рода издательского предприятия, как это может быть удостоверено тем фактом, что то, что было опубликовано в России в 1986 г. как единое эссе, было разделено Вадимом Ляпуновым и Михаэлем Холквистом на две различные книжки: небольшой том, который имел тоже название и „Дополнительный раздел“, связанный с „Автором и героем в эстетической деятельности“. Как всегда с Бахтиным явно имеются многие другие фрагменты, которые его издатели нам не показывают или которые просто исчезли. И тем не менее другой и более интересный пример состоит в сконструированном произведении, полнота которого никогда не ставилась под сомнение вплоть до самого последнего времени; говорится, например, что эссе о хронотопе стало таковым лишь в тот момент времени, когда издатели Бахтина начали над ним работать» (Wall A. A Broken Thinker, in Bachtin, a cura di Hitchcock P. / “Bachtin”: Studies in the Archive and Beyond, “The South Atlantic Quarterly”, Summer/Fall 1998, vol. 97, n. 3/4, “Special Issue”. P. 671).

- (5) Я приведу сноску из эссе Брайана Пула, занимающегося исследованием Бахтина и знатока немецкой философии, «От феноменологии к диалогу: традиция феноменологии Макса Шелера и развитие Михаила Бахтина от „К философии поступка“ до его постижения Достоевского» (Poole B. From Phenomenology to Dialogue: Max Scheler’s Phenomenological Tradition and Michail Bachtin’s Development from “Toward a Philosophy of the Act” to his Study of Dostoevsky, in Bachtin and Cultural Theory, a cura di Hirschkop K., Shepherd D., seconda edizione aumentata e riveduta, Manchester e New York, 2001. pp. 109—135). «Относительно вопроса о монографии Бахтина „Проблема содержания, материи и формы в словесном художественном творчестве“, которая очень близка работе Медведева „Формальный метод в литературоведении“, мы должны были оставаться агностиками. Я не в состоянии возражать относительно полноты, с которой этот текст был переработан его автором перед публикацией 1970 г.; отсутствуют рукописи, которые удостоверили бы проделанную Бахтиным работу (материалы Бахтина для других его публикаций — более или менее в наличии). Монография очевидным образом принадлежит общему контексту. Но ее автор, интересовавшийся в 1922 г. описанием “темы этики и чтения”, мог ли он тотчас после своего прибытия в Ленинград в 1924 г. выйти на уровень своих опытных коллег-профессионалов? Если текст был, действительно, готов для публикации в 1924 г., почему он не был опубликован в каком-нибудь журнале в 1925 или в 1926 гг.? Мы испытываем потребность в датированной рукописи» (Pool 2001. P. 133.). Пул, который не исключает возможность того, что для внесения ясности в вопрос о текстах, опубликованных Медведевым (среди так называемых «спорных» текстов) и отсуженных его перу бахтинистами, [считает, что] Бахтин не стал бы колебаться перед уместным образом модификацией материалов своего архива. И к этим оценкам мы вернемся.

DOI: 10.22363/2313-2302-2017-21-1-98-108

MIKHAIL BAKHTIN, AUTHOR AND HERO

R. Salizzoni

Translated from Italian by
V.N. Belov