

Диалогизм и интертекстуальность

Владимир Васильевич Силин

Таврический Национальный Университет им. В. И. Вернадского
кафедра русской и зарубежной литературы

тел.: +380-(0652)-27-75-45



Силин Владимир Васильевич родился 7 апреля 1949 года в Гомеле (Белоруссия). Закончил переводческий факультет Минского пединститута иностранных языков по специальности “французский и английский языки” в 1974 году. Начало трудовой деятельности связано с основной специальностью: работал переводчиком в Алжире в составе советских специалистов. С 1976 года по настоящее время года работает в Симферопольском, ныне Таврическом национальном университете – сначала ассистентом кафедры романской филологии, затем доцентом кафедры русской и зарубежной литературы Кандидатскую диссертацию "Основные тенденции развития алжирской франкоязычной прозы периода независимости (1962-1982)" защитил в ИМЛИ АН СССР в 1985 году. После научной стажировки во Франции, в 1999 году защитил докторскую диссертацию "Диалогизм в алжирском франкоязычном романе" в Парижском университете 13. Опубликовал серию статей, посвященных своеобразию форм относительно молодого алжирского романа, чрезвычайно восприимчивого к последним веяниям мировой литературы, в частности к диалогичности. Готовит к печати монографию о диалогизме как особом явлении современного романа.

В данной статье проводится линия раздела между *интертекстуальностью*, являющейся лингвистическим, неперсонифицированным и интертекстуальным явлением, и *диалогизмом* – идеологическим, персонифицированным и интратекстуальным понятием, ввиду того, что в современном литературоведении они постоянно смешиваются. Вывод статьи состоит в том, что только *диалогизм* способен различать диалогические и монологические произведения так, как это делает М. М. Бахтин в отношении романов Ф. М. Достоевского, которые представлены, в отличие от всей предшествующей литературы, диалогическими, а *интертекстуальность*, присутствующая как в диалогических, так и в монологических произведениях, этой способности лишена.

У даній статті проводиться лінія розділу між *інтертекстуальністю*, що є лінгвістичним, неперсоніфікованим і інтертекстуальним явищем, і *діалогізмом* – ідеологічним, персоніфікованим і інтратекстуальним поняттям, в зв'язку з тим, що в сучасному літературознавстві вони постійно змішуються. Виведення полягає в тому, що тільки *діалогізм* здатний розрізнявати діалогічні і монологічні твори так, як це робить М. М. Бахтін відносно романів Ф. М. Достоевського, які представлені, на відміну від всієї попередньої літератури, діалогічними, а *інтертекстуальність*, присутня як в діалогічних, так і в монологічних творах, цій здатності позбавлена.

This article shows a division line between *intertextuality*, which is a linguistic, non-personified and intertextual phenomenon, and *dialogism*, which is ideological, personified and intertextual concept, in view of the fact that in the contemporary literary criticism they constantly change. The conclusion of the article lies in that only *dialogism* is able to distinguish dialogical and monological texts, as M. Bakhtin does it with F. Dostoevsky's novels, that are, as distinct from the previous literature, dialogical, and *intertextuality*, represented in both dialogical and monological texts, does not have such an ability.

Ключевые слова: диалогизм, интертекстуальность, лингвистический, неперсонифицированный, интертекстуальный, идеологический, интратекстуальный.

Диалогическая теория М. М. Бахтина оказала заметное влияние на развитие западного литературоведения после перевода и опубликования его работ, начиная с конца 60-х годов. Тем не менее, есть

много доказательств, что теория эта была не до конца понята. Это проявилось, прежде всего, в различном представлении диалогизма как явления. Вот как, например, Лейла Перрон-Муазе описывает восприятие диалогизма тремя известными французами, писателем Мишелем Бютором и литературоведами Ролланом Бартом и Морисом Бланшо: «Диалогизм Бютора – это конструкция, диалогизм Барта – рассеивание, диалогизм Бланшо – повторение. Если бы они делали запись диалогизма на магнитофонной ленте, то Бютор записал бы вперемежку несколько голосов и сделал бы звуковой коллаж; Барт сделал бы неразборчивую запись наложенных друг на друга голосов [...]; Бланшо записал бы один безразличный голос, говорящий о том, что всю эту запись необходимо стереть». Иные стали откровенно заявлять о «неясности», «запутанности» диалогической концепции Бахтина. В частности, в своем известном «Толковом словаре теории языка» Альгирдас Жюльен Греймас назвал диалогизм Бахтина «неточным». Цветан Тодоров заявил о «провале» идеи Бахтина о делении литературных произведений на диалогические и монологические. Канадцы Тьерри Беллегуик и Клив Томсон отметили «значительное расхождение мнений» по поводу диалогизма «как точной методологии». И.В.Пешков предположил, что концепция Бахтина в принципе «деформировалась внутри любого узкодисциплинарного подхода».

Причина различного понимания теории Бахтина, или ее непонимания, заключается, очевидно, в том, что на Западе его концепция была сразу же коренным образом пересмотрена. Первой «ревизионистской» стала представительница европейского постструктурализма Юлия Кристева. Для нее опорным стал тезис Бахтина о диалектическом единстве идеи и слова, которые, для него, диалогичны «по природе». Исходя из этого тезиса, Кристева определила диалогизм не как способ существования идеи, а исключительно как способ существования слова, причем диалогизм слова, в ее интерпретации, стал безграничным: «*Диалогизм* видит в любом слове слово о слове, адресованное слову: и только при условии принадлежности этой полифонии – этому «интертекстуальному» пространству – слово является *полным* словом. Диалог слов/дискурсов *бесконечен*».

Лингвистический подход к диалогической теории Бахтина, отмеченный у Кристевой, объясняется большим интересом западных литературоведов к семиотическому исследованию литературных текстов, очень популярному к моменту перевода и издания трудов Бахтина. Поэтому Кристева отделила от теории Бахтина ее формальный лингвистический аспект, а поскольку на этом уровне диалогизм возможен только между речевыми единицами данного текста и их аналогами других текстов, то идеологический аспект теории оказался лишним, такие базовые понятия как «персонификация идей» и их внутритекстовое взаимодействие – ненужными, а различие текстов как диалогических и монологических стало невозможным. В результате Кристева заменила в 1967 году термин Бахтина на *интертекстуальность*, чтобы избавиться таким образом от «неточности» его концепции.

Кроме того, Бахтин пользовался сразу несколькими синонимами – *двуголосие*, *многоголосие*, *разноречие*, *полифония*, *диалогизм*, *диалогичность*, уделяя больше значения нюансам и не стремясь терминологически унифицировать свою концепцию. Юлия Кристева и Цветан Тодоров сделали это вместо него, введя в обиход один термин – *диалогизм*. И хотя он лучше выражает значение «подразумеваемого диалога», чем *двуголосие*, *многоголосие* и тем более *полифония*, которые могут представляться хором разрозненно звучащих голосов, не вступающих между собой в диалогические отношения, термин *диалогизм* стал для многих полным синонимом *интертекстуальности*.

Советские литературоведы почему-то не занимались больше идеологическим аспектом диалогизма: то ли опасались, что в стране одной доктрины их могут обвинить в пропаганде политически вредных произведений, в которых представлен равноправный диалог противоречивых идей; то ли последовали за пришедшей с Запада модой на интертекстуальность. Как бы там ни было, сейчас существует довольно приличное количество работ на русском языке, чаще всего по лингвистике, чем по литературоведению, объектом исследования, которых является интертекст и интертекстуальность. Это проявилось также в том, что, например, в таком авторитетном издании, как энциклопедический справочник *Современное зарубежное литературоведение* под редакцией И.П.Ильина, вообще нет статьи о диалогизме, зато подробно характеризуется интертекстуальность. В другой работе, в недавно опубликованной *Теории литературы* В.Е.Хализева рассматривается *диалогичность*, но она формулируется так же широко, как и интертекстуальность, а именно, как «открытость сознания и поведения человека окружающей реальности, его готовность к общению «на равных», дар живого отклика на позиции, суждения, мнения других людей, а также способность вызывать отклик на собственные высказывания и действия». Вся художественная литература объявлена у Хализева диалогической, монологической же, по его мнению, является

только научная литература (с. 110-111). Это явно противоречит главному тезису книги Бахтина *Проблемы поэтики Достоевского* о том, что европейская литература в основном монологична, что диалогизм зародился в ней, но сформировался впервые у русского писателя.

В результате пересмотра теории Бахтина, инициированного Юлией Кристевой, диалогизм стал очень широким понятием, вездесущим и всеобъемлющим. Интертекстуальность стала интересней лингвистам, чем литературоведам, так как, с точки зрения последних, она перестала «работать», перестала быть средством литературного анализа, будучи неспособной даже объяснить разницу между монологическим и диалогическим произведениями. И диалогизм, в его современном понимании, в целом вернулся к исходной философской позиции теории Бахтина, который представлял основой человеческого бытия межличностный диалог. «Быть – значит общаться», писал он. Возврат к исходной позиции представляет собой некий замкнутый круг в эволюции диалогизма и является, в определенном смысле, итогом эволюции диалогической теории и, думается, следствием отказа от решения ее некоторых коренных проблем. Чтобы доказать это, обратимся к истории.

* * *

Что касается истоков теории Бахтина, а также ее связей и сходства с иными теориями, то специалисты находят таковых немало. И. В. Пешков цитирует Фейербаха и Гумбольдта, которые указывают на общение как основу социального бытия человека. Н. А. Кузьмина отмечает, что, помимо Бахтина, на формирование теории интертекстуальности оказали влияние учение о пародии Юрия Тынянова и теория анаграмм Фердинанда де Соссюра [8,8]. В.Е.Хализев пишет, что учение о собеседовании А. А. Ухтомского и идеи философа Мартина Бубера «во многом сходны» концепции Бахтина и разрабатывались одновременно [14,111]. В данной статье не ставится задача исследовать истоки теории Бахтина, тем не менее, хочется отметить, что наиболее вероятно его диалогическая концепция сформировалась под влиянием работ его современника Мартина Бубера, который считал, что «мир для человека двойственен в соответствии с двойственностью основных слов, которые он может произносить». Бубер был известным анти-марксистом, и его труды были запрещены в СССР, но Бахтин все же упоминает его имя в статье *Формы времени и хронотопа в романе*, опубликованной в 1975, но написанной в 1937-38 годах.

В 1924 году Бахтин написал статью *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*, в которой можно заметить признаки формирования его диалогической теории, даже если вместо привычных терминов там присутствует понятие «граница», и посвящена она критике формализма школы ОПОЯЗ. С этой статьей связано одно большое недоразумение. В справочнике *Современное зарубежное литературоведение*, в статье, подписанной И. П. Ильиным, утверждается, что Юлия Кристева сформулировала свою концепцию интертекстуальности «на основе переосмысления» именно этой статьи Бахтина. Но дело в том, что опубликована она была с большим опозданием: вначале частично в сборнике *Контекст 1973* (М., Наука, 1974), затем в сборнике Бахтина *Вопросы литературы и эстетики* (М., Худ. лит., 1975) [2,4]. А концепция Кристевой, как известно, была обнародована в 1967 году, о чем, кстати, также сообщается в статье Ильина. Сама же Кристева ссылается в своей статье на книгу Бахтина *Проблемы поэтики Достоевского*, опубликованную вторым изданием в 1963 году, и на *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, опубликованную в 1965 году. Ошибка эта, увы, стала тиражироваться: ее повторяет, например, Н. А. Кузьмина.

Критика формализма в статье Бахтина сводится к следующему. Прежде всего, он отвергает приущий ОПОЯЗу односторонний лингвистический подход, считая лингвистику «подсобной дисциплиной» поэтики и эстетики (с. 11). Доказывает он это тем, что материальная лингвистическая форма обязательно «ценностно выводит нас за пределы произведения как организованного материала, как вещи» (с. 24). За пределами же произведения, по идее Бахтина, «преднаходится» не только реальная действительность, но и вся существующая литература. И литературовед представил взаимодействие произведения с другими произведениями в виде особого диалога, как некое *соперничество* писателя с существующими литературными формами, считая основной ошибкой формалистов то, что они не учитывали именно этот аспект – связь произведения с мировой литературной и культурной традицией (с. 35-36). Здесь можно понять заблуждение Ильина, так как в соперничестве форм произведения (*текст*) с существующими формами (*интертекст*) легко заметить признаки *интертекстуальности*. Кроме того, Бахтин образно представил, что соперничество это проходит по «границам», поскольку «внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах» (с. 25). В этой идее проявилась его исходная философская позиция – представление об общении, диалоге, как форме существования человеческой культуры.

В этой статье необходимо отметить один важный момент: Бахтин неоднократно ссылается на известный тезис о единстве формы и содержания, но диалог представил только как соперничество «литературных форм» и нигде не упомянул о соперничестве идей. По этой же причине в статье Бахтина, в той части, где он критикует Виктора Шкловского, можно заметить одно странное противоречие. Считая, что «целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание», Шкловский объявил о необходимости обновления форм с помощью приема «остранения», который он рассматривал как некоторое усложнение образа или как его «своеобразное семантическое изменение». Но в «соперничестве форм» Бахтина вполне можно заметить аналогию с «обновлением форм» Шкловского, так как он пишет, что писателю «приходится бороться со старыми или за старые литературные формы, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору» (с. 35-36). Так же и «обновление» Шкловского можно представить «соперничеством» автора с самим собой. Таким образом, критикуя формализм, Бахтин сам проявил себя формалистом, потому что различие подходов обоих литературоведов состоит лишь в том, что Бахтин считает, что, осваивая новые формы, писатель обращается к культурной традиции (интертекст), а Шкловский эту традицию игнорирует.

Это противоречие проясняется только в книге Бахтина *Проблемы поэтики Достоевского*, которая была опубликована в 1963 году, и в которой наиболее полно изложена его диалогическая теория, хотя известно, что она издавалась ранее в более кратком виде в 1929 году под названием *Проблемы творчества Достоевского*. В своей книге Бахтин доказывает, что Достоевский отошел от сложившихся форм европейского, в основном монологического романа, и создал свой особый *полифонический* роман. Особенностью такого романа является «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов» (с.6). Т.е. голоса героев не подавляются автором, они звучат «как бы рядом с авторским словом» (с.7). А поскольку герои романов Достоевского равноправны, то равноправны и их идеи. В результате получается, что Достоевский только представляет диалог различных мнений и не делает окончательного авторского вывода, отчего его романы кажутся *незавершенными* в сравнении с традиционным монологическим романом, в котором обязательно присутствует «основная мысль произведения», выраженная автором. Бахтин рассматривает также своеобразие героя полифонического романа, отмечая, что он представляется не как характер, а «как особая точка зрения на мир и на себя самого» (с.54). Его герой - просто носитель идеи, «идеолог», так как в центре внимания Достоевского прежде всего диалог идей (с.89). Затем, после довольно подробного анализа жанрового своеобразия полифонических романов Достоевского, Бахтин переходит к заключительной, пятой главе *Слово у Достоевского*, где он впервые отделяет диалогизм идей от диалогизма слов, представив последний как «микродиалог» (с.214) или «внутренний диалогизм» (с.283). Он характеризует микродиалог как речь героя с воображаемым персонажем, как бы с оглядкой на «социально чужое слово» (с.240), или с самим собой, так как такой диалог позволяет также «заместить своим собственным голосом голос другого человека» (с.247).

В этой главе заметно, что микродиалог Бахтина явно формализован, он сам дает целую таблицу форм «двуголосого слова» (с.231). Это видно также на любом из примеров, которые приводит Бахтин. В них речь идет о противопоставлении стилей, высказываний, слов, за которыми как бы слышатся голоса, но они не персонифицированы, как в диалогизме идей, слова героя как бы соотносятся с уже существующими социальными стандартами речи, которые невозможно приписать конкретному персонажу, тем более, что они находятся как бы за пределами произведения. На этом *металингвистическом* (по Бахтину) уровне диалогизм становится очень широким, вездесущим, так как он отмечается не только у Достоевского, и не только в диалогических произведениях. Бахтин, например, отмечает в пятой главе, что у Пушкина слово Белкина двуголосое (с.222). А ранее писал о «единовидящем и единосознающем» идеологическом монологизме *Рассказов Белкина* (с.66).

Становится, наконец, понятно, почему Бахтин проявил себя «формалистом» в первой статье, когда писал только о соперничестве форм, а не идей. Думается, что в его представлении диалог идей (макродиалог) ограничен рамками одного диалогического произведения, в котором создается особая структура взаимодействия равноправных идей, представленных равноправными героями. А поскольку такую структуру невозможно создать между идеями одного произведения и мировой культурой в целом, то диалог идей на этом уровне также в принципе невозможен. Следовательно, произведение не взаимодействует диалогически с мировой культурной традицией как самостоятельное целое, как единство формы и содержания (оно, в этом отношении, самодостаточно и «незаинтересовано», если воспользоваться тер-

мином Канта, и становится частью этой традиции), а только *по частным формальным признакам* в виде микродиалога Бахтина или идентичной ему интертекстуальности Кристевой. Идентичность эта заметна в формах микродиалога, представленных у Бахтина в виде стилизаций, пародий и т.п., которые считаются в наше время типичными формами интертекстуальности. Внутренний диалог Макара Девушкина со своим прототипом из *Шинели* Гоголя, отмеченный Бахтиным, также является типичным образцом интертекстуальности (с.241).

Таким образом, получается, что диалогизм идей, или макродиалог, который, по Бахтину, способен различать монологические и диалогические произведения, остался за пределами внимания литературоведов. Он не отрицает интертекстуальность и отличается от нее по следующим параметрам: макродиалог – это *идеологический* диалогизм; он *персонафицирован*, так носителями разных идей являются литературные персонажи произведения; он *интратекстуален*, так как диалогизм идей реализуется только в пределах одного произведения. Микродиалог – это *лингвистический* вид диалогизма; он *деперсонафицирован*, так как высказывания персонажа соотносятся с речевыми формами воображаемых лиц (с «чужими голосами») в виде их вероятной реакции; он *интертекстуален*, так как возможен только между речевыми формами данного произведения и их аналогами литературного и культурного наследия человечества, названного *интертекстом*. Исходя из данных формулировок, можно попытаться определить более частные формы идеологического диалогизма, далее просто диалогизма, на примере конкретных произведений.

* * *

Начнем с данных палеопсихологии, которые говорят о том, что началом начал речевого общения является *суггестия*. Это утверждает В.Ф.Поршнев, который пишет: «Мы выяснили, что речь – ядро человеческой психики и что внушающая работа слов (прескрипция, суггестия) – ядро этого ядра». Исходя из того, что внушающее слово всегда направлено и обязательно задевает того, к кому оно обращено, и вызывает его реакцию, то можно увидеть в этом начало диалога и речевого общения в целом. Далее, по аналогии, литературное произведение также можно представить подобной суггестией, хотя, само собой разумеется, художественное произведение гораздо сложнее и многофункциональнее, а реакцию на него – в виде мнения читателя, литературной критики, пародии и т.д. Литературное произведение является в таком случае *монологическим*, так как выражает одно мнение – авторскую «суггестию», а реакция на нее находится за пределами произведения. Схематически это выглядит так: (суггестия) >< реакция. *Диалогическое* произведение, следовательно, должно заключать в себе не только авторское внушение, но и предполагаемую реакцию, объединенные в диалог, и структурно выглядит иначе: (суггестия >< реакция).

Когда французский исследователь Жильбер Дюран обобщил все виды сюжетов и свел их к двум структурным типам, то он фактически представил структуры только монологических произведений. По его мнению, все сюжеты имеют два режима построения образности: *дневной* или *антитетический* режим и *ночной* или *синтетический* режим. В дневном режиме изображается сражение, борьба против всего, что представляет собой зло, смерть и т.п. В ночном режиме изображается отказ от борьбы, поиски примирения, стремление трансформировать зло, чтобы сделать его терпимым. Схематически дневной режим можно представить так: (тезис > антитезис = тезис); а ночной: (тезис + антитезис = синтез). Монологизм обоих режимов проявляется в том, что антитетический означает победу сил добра над силами зла или победу одной идеи над другой; синтетический означает слияние обеих сил или идей и их превращение в иную, но единую форму. Совершенно очевидно, что диалогические произведения должны иметь структуры иного типа, тем более, что Бахтин подчеркивал, что диалогизм не подчиняется законам диалектики и что его «менее всего можно сводить на отношения тезы, антитезы и синтеза» (с. 31). В таком случае, диалогизм должен представлять собой взаимодействие равноправных идей, принадлежащих двум, как минимум, равноправным персонажам. Результатом такого равноправного взаимодействия должно явиться отсутствие победы или другой формы доминирования любой из сторон. Схематически это выглядит следующим образом: (тезис >< антитезис = ??). По схеме видно, что структурно диалогическое произведение происходит из дневного режима, но характеризуется его *незавершенностью*, так как противостояние тезиса и антитезиса остается неразрешенным, порождая некую двусмысленность, т.е. диалогизм. Подтверждением этому служит мнение Бахтина о «принципиальной незавершенности полифонического романа» (с. 48).

Поиски диалогического произведения, соответствующего данной схеме, в истории европейской литературы - а Бахтин считал, что именно в ней « вызревали зародыши полифонии » - привели к комедии Мольера *Мизантроп* (1666) (с. 40). В этой комедии Мольер представил двух персонажей, которые являются выразителями двух противоположных точек зрения. Альцест – непримиримый критик социальных пороков своих современников, он разоблачает ложь и лицемерие, злословие и лесть. Он говорит всегда правду, но доводит свою искренность до грубости. Его критика справедлива, но он пренебрегает приличиями и становится невыносимым, иногда выходит из себя по пустякам, становясь смешным. В результате, лишенный симпатии и поддержки общества, Альцест терпит во всем неудачу и покидает ненавистное общество. Филинт, антагонист Альцеста, выступает за терпимость к человеческим слабостям. В принципе, он согласен с критикой Альцеста, но не соглашается с его непримиримостью, считая, что следует прощать людям их недостатки. Филинт соблюдает правила приличия, он может льстить и казаться любезным, даже если он неискренен. Но, в отличие от Альцеста, он в выигрыше, так как не имеет врагов и неприятностей.

Для того чтобы установить в своей комедии диалогизм двух точек зрения на отношения между людьми, Мольер должен был разработать новый, ранее не известный способ их противопоставления, который мог бы представить их полностью равноправными. Открытие Мольера состояло в том, что он добился этого, изобразив равными героев комедии, а поскольку герои являются выразителями противопоставленных мнений, то их точки зрения автоматически стали равноценными. Сделал это Мольер очень просто. На первый взгляд, Альцест, человек прямой и честный, кажется положительным персонажем, который может быть выразителем монологической авторской идеи. Но Мольер сделал его смешным и неудачником и лишил, таким образом, права представлять основную идею произведения. Филинт является носителем противоположной точки зрения, но поскольку он льстец и лицемер, то представляется отрицательным персонажем и также не может выражать авторское мнение. Однако Филинт имеет не только отрицательные черты, потому что он умен, вежлив, удачлив. Таким образом, равноправие идей антагонистов основано, по мнению французского исследователя Пьера Вольта, на их собственной *моральной неопределенности*, ввиду того, что они ни полностью положительные, ни отрицательные. Благодаря моральной неопределенности персонажей, Мольер создал авторскую дистанцию, как бы устранился от обязанности выражать монологическое авторское мнение, а Альцест и Филинт, освобожденные от идеологической монополии автора, стали казаться независимыми выразителями собственных идей.

Усилия, которые предпринял Мольер в этой комедии, доказывают, что его эксперимент был *сознательным*, преднамеренным, потому что великий драматург, должно быть, отдавал себе отчет в том, что диалогизм его пьесы был уловкой, попыткой произвести впечатление, будто автор отказывается высказаться, перепоручив это право персонажам. Хотя на самом деле диалогизм *Мизантропа* выражал, скорее всего, некую идеологическую *раздвоенность* Мольера перед лицом поднятой проблемы, его сомнение в предпочтении того или иного принципа поведения в обществе. Следствием такого подхода является *двусмысленность*, которая заставляет зрителя или читателя искать собственный ответ на поставленную проблему, а не ориентироваться только на авторское мнение.

Но установление только моральной неопределенности персонажей недостаточно для диалогизма. Мольеру пришлось создать героя *нового типа*, обстоятельно описанного Д.Д.Обломиевским. Вместо типичного для комедий того времени маниакального героя, у Мольера появляется *интеллектуальный герой*, «который имеет свое отношение к миру», но который не эволюционирует, и Обломиевский обращает на это внимание: «Динамичность образа у Мольера связана иногда не столько с объективными изменениями персонажа, сколько с изменением взгляда других действующих лиц на него» (с. 147). Таким образом, основные характеристики интеллектуальных героев Мольера удивительным образом совпадают с характеристиками персонажей романов Достоевского.

Интеллектуального героя Мольер создал с помощью своего известного открытия, нового вида комизма, названного «комизмом характера». Серьезным, даже опасным персонажам, Тартюфу, Дон Жуану, Альцесту, он придал некую смешную черту характера, которая сделала их неопасными. Этот комизм является более интеллектуальным в сравнении с другими видами комизма, поэтому данные герои не представляются клоунами, шутами или дураками. Он проявляется в странном, *иррациональном* поведении героев, но отнюдь не исключает того, что они способны быть выразителями серьезных идей. В основе диалогизма *Мизантропа*, следовательно, лежит комизм характера, который Мольер использовал следующим образом: он сделал Альцеста смешным, придав ему странную привычку говорить правду в

любой ситуации и по любому поводу, и создал моральную неопределенность, которая уравнила его идею с идеей Филинта. Кроме того, иррациональность его поведения сделала его идею также иррациональной. И это действительно так: чрезмерная искренность Альцеста не преследует никакой цели, не влечет за собой никакой личной выгоды. Идея, выразителем которой является Филинт, напротив, рациональна, так как он льстит ради выгоды, он стремится быть приятным, чтобы иметь поддержку общества. В результате получается, что равноправные идеи Альцеста и Филинта противопоставлены друг другу как иррациональная и рациональная, а это указывает на их диалогизм, так как исключает возможность представить их простой антиномией или допустить их синтез.

У Достоевского моральная неопределенность создается несколько иначе. Когда Бахтин цитирует Б.М.Энгельгардта, который определяет героя романов Достоевского как «оторвавшегося от культурной традиции» и «одержимого от идеи» (с. 26), или когда упоминает слова Достоевского из его предисловия к *Кроткой* о том, что его герой «закоренелый ипохондрик, из тех, кто говорят сами с собою» (с. 63), то, по современной терминологии, такие герои являются *очужденными* личностями, поведение и мышление которых характеризуется *иррациональностью*. Достоевскому нужен был не просто сложный образ, характерный для реализма, а именно иррациональный, «одержимый от идеи», а не стремящийся к материальной или иной выгоде. Только при таком условии идеи его героев становились равноправными, и было возможно их диалогическое взаимодействие. Рациональная позитивная идея, с ее обязательной выгодой, всегда довлеет над иррациональной и убивает диалогизм. Поэтому в *Мизантропе* она изначально отрицательная, а диалогизм романов Достоевского полностью основан на противопоставлении равноправных иррациональных идей «очужденных» персонажей и отличается тем самым от диалогической модели Мольера, в которой противостоят рациональная и иррациональная идея.

С чем невозможно согласиться в концепции Бахтина, так это с его категорическим утверждением, что диалогизм невозможен в драме (с. 20, 41). Во-первых, он это фактически только утверждает, а доказательства довольно голословны и сводятся к тому, что драма *должна быть* монологически монолитной, иначе это «приводит к ослаблению драматизма», и что «подлинная многоплановость разрушила бы драму» (с. 20). Во-вторых, он иногда противоречит себе, допуская, что «какие-то элементы, зачатки, зародыши полифонии в драмах Шекспира можно обнаружить» (с. 40). В-третьих, он отмечает аналогию романов Достоевского с трагедией, т.е. драматическим жанром (с. 30). Думается, что драматические произведения, напротив, предоставили наиболее благоприятную почву для возникновения диалогизма. И, прежде всего потому, что в них отсутствует повествователь. Ввиду его отсутствия, в драме в значительно большей степени выражена персонификация идей. Если в эпическом произведении основным выразителем авторской идейной позиции является повествователь, который комментирует события, дает оценки поведению персонажей, наконец, может просто обратиться к читателю, то в драме авторское мнение почти обязательно персонифицируется в положительных персонажах и познается из их реплик. Доказательством *театрального* происхождения диалогизма служит, в частности, *Мизантроп* Мольера, в котором персонифицированные идеи были противопоставлены с помощью довольно простого приема – моральной неопределенности интеллектуальных героев. Этот прием сделал героев и их идеи равноправными и одновременно позволил автору уклониться от выражения собственного идеологического предпочтения.

Основной недостаток трактовок *Мизантропа* состоит в игнорировании его диалогизма и выражается он в том, что критики дают противоречивые интерпретации, поскольку вынуждены принимать за основную одну из двух противопоставленных идей. Уже несколько веков они пытаются определить, кто из двух персонажей положительный, или хотя бы более симпатичен автору, Альцест или Филинт, чтобы сформулировать «основную мысль произведения». Чаше всего, выбрав одного из них, критики вынуждены отвергать, не замечать или искажать идею другого. Обратимся, например, к трактовке С.Д.Артамонова. Формулируя идею произведения, Артамонов принимает сторону Филинта. Его привлекает гуманизм этого героя, он прощает ему его недостатки, потому что Филинт терпим и снисходителен и сам прощает людям их слабости. Чтобы подтвердить монологизм своего вывода, Артамонов прибегает к синтезу, он приравнивает идею Альцеста к идее своего избранника Филинта, объявив мизантропию Альцеста «фанатичным гуманизмом». Альцест, по его мнению, хочет, чтобы люди были все добрыми и честными, но так как этого нет, он становится мизантропом из протеста и отчаяния. Есть также критики, которые считают положительным героем Альцеста. Самым известным его сторонником был Жан-Жак Руссо, который в своем знаменитом *Письме к д'Аламберу* (1758) резко критиковал Мольера за то, что тот

сделал разоблачителя социальных пороков Альцеста смешным неудачником и проявил слишком много симпатии к Филенту, одному из типичных представителей высшего общества, которых Руссо ненавидел. Но самой оригинальной является трактовка Ю.Б.Виппера. Вначале он справедливо отмечает, что невозможно в этой комедии решить проблему выбора положительного героя, и критикует литературоведов, которые прибегают к синтезу идей обоих героев, иронично представляя этот синтез как «прямодушие Альцеста, слегка смягченное терпимостью Филента, или, наоборот, практическая осторожность Филента, чуть-чуть согретая темпераментом Альцеста» (с. 485). Но после этого замечания, в котором просматривается диалогическая двусмысленность произведения, Виппер проявляет невероятную изобретательность, чтобы все же определить главную идею, которая у него основана также на синтезе обеих идей. По его мнению, точки зрения героев комедии все же совпадают, но только «в каких-то глубинных точках своего мироощущения», потому что они оба мизантропы, так как ненавидят существующий строй, Альцест открыто, Филент тайно (с. 492-493). По Випперу получается, что Мольер был революционером, который призывал к свержению монархического строя. Отдавая себе отчет, очевидно, в произвольности такого вывода, Виппер подчеркнул, что мысль эта выражена «в очень иносказательной, косвенной форме» (с. 492). Представив Альцеста разоблачителем пороков общества, Виппер не мог не замечать, что Филент выступал все же за социальную терпимость, поэтому он чувствовал себя обязанным показать каким-то образом расхождение их точек зрения. И сделал он это в форме риторического вопроса: «И тогда возникал уже не отвлеченный, а сугубо практический вопрос: чьему же примеру в таком случае лучше следовать, за кем идти? За Альцестом, который готов проклясть свет, бежать в отчаянии от него, или за Филентом, не теряющим душевного равновесия, стремящимся достичь хотя бы мелких и частных уступок от господствующего общества» (с. 493). Хотя Виппер и постарался придать этому вопросу второстепенное значение, именно в нем выражен диалогизм *Мизантропа*.

Диалогическая двусмысленность предоставляет возможность давать даже самые невероятные трактовки, но исследователям *Мизантропа* явно мешает их монологический подход, их постоянное стремление найти единую идею и синтезировать две противоположные точки зрения. Вместо того, чтобы констатировать диалогизм и указать на наличие двух противоположных идей, Артамонов объявляет героев комедии гуманистами, Виппер – мизантропами, прибегая для этого к невероятным ухищрениям, чтобы доказать возможность подобного синтеза. По тем огромным усилиям, которые они прилагают, чтобы найти решение, видно, что им мешает диалогизм, который они упорно не замечают. Создается впечатление, что они попали в ловушку, поставленную Мольером, и пытаются выбраться из нее любыми способами, но это не совсем получается.

Вывод вполне очевиден: идеологический диалогизм можно отделить от интертекстуальности, которую он отнюдь не отрицает, и главное – он способен «работать», т.е. определять диалогические произведения и трактовать их. Кроме того, исследование доказывает «театральное» происхождение диалогизма.

Литература

1. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII веков. – М.: Просвещение, 1988.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М.: Худ. лит., 1975.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. 4-е. - М.: Сов. Россия, 1979.
4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. // Вопросы литературы и эстетики. - М.: Худ. лит., 1975.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1979. - с. 312.
6. Бубер Мартин. Я и Ты. - М.: Высшая школа, 1993.
7. Виппер Ю.Б. Жан-Батист Мольер.//Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. - М.: Изд-во МГУ, 1954.
8. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. - Екатеринбург – Омск: 1999.
9. Обломиевский Д.Д. Мольер.// История мировой литературы. Том 4. – М.: Наука, 1987.

10. Пешков И.В. Риторика поступка М.М.Бахтина. // Диалог: теоретические проблемы и методы исследования. - М.: ИНИОН, 1991.
11. Поршнев В.Ф. О начале человеческой истории (Проблемы палеопсихологии). – М.: Мысль, 1974.
12. Разумовская М.В. Комедии Мольера.// История зарубежной литературы XVII века. – М.: Высшая школа, 1987.
13. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996.
14. Хализев В.Е. Теория литературы. - М.: Высшая школа, 2000.
15. Шкловский В.Б. О теории прозы. - М.: Сов. писатель, 1983.
16. Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms. - Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1997.
17. Gilbert Durand. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. – Paris: Bordas, 1969.
18. Greimas A.J., Courtès J. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. – Paris: Hachette, 1993.
19. Kristeva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // Critique. – Paris: 1967, №239.
20. Kristeva J. Une poétique ruinée. // Bakhtine M. La poétique de Dostoïevski. – Paris: Seuil, 1970.
21. Perrone-Moisés L. L'intertextualité critique. // Poétique. – Paris: 1976, №27.
22. Pierre Voltz. La Comédie. – Paris: A.Colin, 1964.
23. Todorov T. Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique. – Paris: Seuil, 1981.