

## М.М.БАХТИН И Ю.Н.ТЫНЯНОВ (к теории пародии)

В августе 1897 года В.В.Стасов в письме к Л.Н.Толстому размышляет о различных возможностях изучения искусства. Он противопоставляет друг другу общий взгляд на искусство с некоей возвышенной точки («соображения *общие*, спекулятивные, отвлеченные») и взгляд на данное, именно на это художественное произведение, представляющее собой «...особый, в своих исключительных рамках отчеканенный организм...»<sup>1</sup>. Маститому критику всего интереснее исследовать именно отдельное, в себе завершённое произведение. Но при этом возникает весьма показательная двойственность. С одной стороны, Стасову нужно выразить всю полноту непосредственного впечатления: «... объясняйте вот про *эту* картину, вот про *эту* статую, здание, барельеф»<sup>2</sup>. С другой стороны, им решительно отвергается специализированный анализ той техники, которой пользуются деятели искусства для создания художественного впечатления: «И это я говорю вовсе не про технику, не про фактуру, не про «тон», «рисунок», «модуляции», мастерство, виртуозность — ни-ни-ни, у меня всего этого тут и в голове нет!»<sup>3</sup>.

Между тем художественная жизнь России рубежа XIX-XX столетий складывалась таким образом, что именно проблема «техники» выдвинулась на передний план. Различные виды стилизации в архитектуре, «ориентальные» стили в прикладных искусствах, изысканная декоративность в книжной графике — все это свидетельствовало о многообразных и разнонаправленных стилизационных устремлениях. Художественная литература здесь исключением не была. В двадцатые годы по горячим следам на явления этой группы обратил внимание ряд исследователей, в том числе и М.М.Бахтин: «Существует группа художественно-речевых явлений, которые в настоящее время начинают привлекать к себе особое внимание исследователей. Это — явления стилизации, пародии, сказа и диалога»<sup>4</sup>.

Становилось очевидным, что без специализированного изучения «техники» (в стасовском понимании) здесь не обойтись,

что анализ не даст нужных результатов, если исходить из «...эстетики содержания — гегемона старого русского искусствоведения...»<sup>5</sup>. К первоосновам «техники» словесного искусства Бахтин и обращается: «Всем этим явлениям (стилизации, пародии, сказу и диалогу — В.С.), несмотря на существенные различия между ними, присуща одна общая черта: слово здесь имеет двоякое направление — и на предмет речи как обычное слово, и на *другое слово*, на *чужую речь*. Если мы не знаем о существовании этого второго контекста чужой речи и начнем воспринимать стилизацию или пародию так, как воспринимается обычная — направленная только на свой предмет — речь, то мы не поймем этих явлений по существу: стилизация будет восприниматься нами как стиль, пародия — просто как плохое произведение» (с.77).

Слово здесь становится объектным, двуголосым словом — оно становится действующим лицом, на которое направлено внимание «концепированного автора». Это становится возможным там, где имеет место «...самостоятельность автора и героя, их пространственное распределение делает возможным диалог между ними»<sup>6</sup>. «Концепированный автор», предоставляя слово субъекту повествования, в этих условиях принципиально отказывается от претензий на то, чтобы сформулировать прямо, с монологической определенностью свое миропонимание, свое мироотношение. Он стремится выработать и донести до аудитории свою позицию, которая складывается из соотнесения двух и более голосов. В результате позиция «концепированного автора» приобретает дополнительную свободу поиска неоднозначных ответов и нетривиальных решений. Проза Достоевского (и прежде всего его романы) оказались для Бахтина полем, на котором обнаруживались возможности двуголосого слова. Выход в 1929 году монографии «Проблемы творчества Достоевского» был поворотным моментом, поскольку здесь «...анализ оказался не очередной литературоведческой штудией, а конкретным преломлением общей философской концепции диалогических отношений»<sup>7</sup>.

Эта «общая философская концепция диалогических отношений», погружаясь в стихию художественного слова, выводила к проникновенному филологическому анализу. Именно поэтому бахтинские общемировоззренческие категории «...получают самый широкий смысл, не теряющий связи с филологи-

ческими механизмами построения словесного образа»<sup>8</sup>. Именно бахтинские литературоведческие штудии позволяют со всей наглядностью видеть, что «монологический» и «диалогический» типы (варианты) искусства «...оказываются не абсолютными величинами, а двумя пределами, между которыми нет жесткой и непроходимой границы»<sup>9</sup>.

Ю.Н.Тынянов, со своей стороны, обратил внимание на то, что художественное слово способно приобретать новое – дополнительное по отношению к уже существующему – звучание, попадая в новый контекст, однако ученый шел не от философии, а от историко-литературных наблюдений. Рассматривая Г.Державина и П.Вяземского в качестве персонажей литературного развития на разных его этапах, Тынянов сосредоточился на том, что Вяземский, процитировав отрывок из державинской оды «Ключ», посвященной М.Хераскову («Священный Гребеневский ключ! / Певца бессмертной Россияды / Поил водой ты стихотворства...»), прокомментировал этот отрывок следующим образом: «Лучшая эпиграмма на Хераскова. /.../ Вода стихотворства, говоря о поэзии Хераскова, выражение удивительно верное и забавное!»<sup>10</sup>. Здесь для Тынянова важно то, что метафора «вода стихотворства» выдернута из лирического сюжета оды и переведена в контекст литературных пристрастий новой эпохи. «Вода стихотворства», сохраняя прежний, заданный в оде смысл, приобретает новое – сниженное – значение, поскольку попадает в ту литературную среду, где к поэзии XVIII века относятся свысока. В результате возникает диалог двух литературных эпох, двух вариантов эстетического (художественного) восприятия и оценки. Это и позволило Тынянову сделать вывод о том, что «каждый отрыв какого-либо литературного факта от одной системы и введение его в другую является такой же частичной переменной значения» (Тынянов, с. 294).

Пример, приведенный и истолкованный Тыняновым, выводит нас к двуголосию, и хотя здесь еще нет пародии, но есть условие для ее возникновения. «Вода стихотворства», насмешливо перетолкованная Вяземским, не отменяет исходный – патетический, приподнятый – смысл метафоры, примененный Державиным в контексте оды. В пародии эта особенность получает поддержку и сюжетное развитие: «Диалогическое противостояние объекта пародии и пародии на него – внутренняя суть процесса пародирования, создающего особую полемичес-

кую зависимость пародийного произведения от его объекта на разных уровнях...»<sup>11</sup>. «Полемиическая зависимость», возникающая в атмосфере двуголосия, в пародии создает особый дискомфорт, резкое нарушение тех отношений, которые сложились в предмете пародирования до того, как началось пародирование. Проблема состоит в том, чтобы определить, где и когда возникает этот дискомфорт, нарушение сложившихся отношений.

Бахтин с этого и начинает. Он разграничивает пародию и стилизацию: «Здесь автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но, в отличие от стилизации, он вводит в это слово интенцию, которая прямо противоположна чужой интенции. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям. Слово становится ареной борьбы двух интенций. Поэтому в пародии невозможно слияние голосов» (с.86).

Для большей наглядности Бахтин при этом отделяет пародию и стилизацию от подражания: «Подражание не делает форму условной, ибо само принимает подражаемое всерьез, делает его своим, непосредственно усваивает себе чужое слово. Здесь происходит полное слияние голосов, и если мы слышим другой голос, то это вовсе не входит в замыслы подражающего» (с.82). По Бахтину, здесь господствует установка на монологическое, непосредственно направленное на изображаемый предмет слово. Автор здесь не выходит за пределы первичной условности, за пределы того исходного допущения, которое присуще искусству вообще.

Иное дело двуголосное слово, в котором преобладает вторичная условность. Ее-то и имеет в виду Бахтин, когда говорит: «Условное слово — всегда двуголосное слово. Условным может стать лишь то, что когда-то было безусловным, серьезным. Это первоначальное прямое и безусловное значение служит теперь новым целям, которые овладевают им изнутри и делают его условным. Этим стилизация отличается от подражания» (с.82). То есть: согласно Бахтину, «чужую предметную интенцию (художественно предметную) стилизация заставляет служить своим целям, т.е. своим новым интенциям. Стилизация пользуется чужим слогом как чужим и этим бросает легкую объектную тень на это слово» (с.81-82).

Таким образом, слово, уже направленное на некий объект, само, в свою очередь, становится объектом, если данное слово

двуголосое. Но эта «легкая объектная тень» в условиях двуголосого слова может варьироваться. В приведенном Тыняновым примере «вода стихотворства» характеризует поэзию М.Хераскова как некую живительную влагу, а в трактовке Вяземского взятый у Державина образ становится иронической оценкой творчества Хераскова в целом. Державинская цитата становится двунаправленной: «легкая объектная тень», брошенная на «воду стихотворства», как раз и создает двунаправленность. Здесь есть некая среда, в которой может зародиться и пародия, и стилизация именно как двуголосое слово.

Подступая к пародии, Бахтин делает еще одно разграничение (при наличии и тут, и там двуголосия): «Чужой стиль можно пародировать в различных направлениях и вносить в него разнообразнейшие новые акценты, между тем как стилизовать его можно в сущности лишь в одном направлении – в направлении его собственного задания» (с.86). Конечно, объект пародирования тоже заставляет субъект пародирования следовать за стилевой оболочкой объекта, постоянно учитывать ее особенности, постоянно на нее оглядываться, но при всем этом свобода маневра у субъекта пародирования на порядок выше, нежели у субъекта двуголосой стилизации: «Можно пародировать чужой стиль как стиль; можно пародировать чужую социально-типическую или индивидуально-характерологическую манеру видеть, мыслить и говорить» (с.86); «...пародия может быть самоцелью (например, пародия на жанр), но может служить и для достижения иных, положительных целей (например, пародийный стиль у Ариосто, пародийный стиль у Пушкина)» (с.86).

Бахтин не останавливается на пародировании, реализующем свою активность во внутрилитературном ряду – он видит его проявления во внелитературной действительности: «...можно пародировать лишь поверхностные словесные формы, но можно пародировать и самые глубинные принципы чужого слова» (с.86). Отсюда исследователь выходит на сказовую форму повествования – на те «сложные взаимоотношения», «...в которые могут вступать голоса в пределах сказового слова, когда они становятся разнонаправленными» (с.87). Сказ становится пародийным именно тогда, когда, говоря бахтинскими словами (уже процитированными), «второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям». Эту

пародийность ученый зафиксировал в сказе 1920-х годов: «Современному сказу в большинстве случаев присущ легкий пародийный оттенок. Сказ Зощенки, например, — пародийный сказ» (с.87).

Сказовые новеллы М.Зощенко 1920-х годов — убедительное тому подтверждение. Сам Зощенко ясно осознавал эту свою пародийную направленность. За год до выхода книги Бахтина о Достоевском он заявил: «...я пародирую своими вещами того воображаемого, но подлинного пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях жизни и в теперешней среде. (...) Я только пародирую. Я временно замещаю пролетарского писателя. Оттого темы моих рассказов проникнуты наивной философией, которая как раз по плечу моим читателям»; «Я пародирую теперешнего интеллигентского писателя, которого, может быть, и нет сейчас, но который должен бы существовать, если б он точно выполнял социальный заказ не издательства, а той среды и той общественности, которая сейчас выдвинута на первый план...»<sup>12</sup>. Зощенко, как видим, осознавал пародийную направленность своего творчества, выходящую за собственно литературные рамки и тем самым подтверждал мысль, сформулированную Бахтиным.

В теоретическом изучении пародии Тынянов шел параллельным курсом. По свидетельству мемуариста, беседовавшего с Бахтиным, книга о Достоевском, вышедшая, как мы знаем, в 1929 году, была написана «...за 4-5 лет до опубликования»<sup>13</sup>. Именно здесь Бахтин впервые сосредоточился на теоретическом осмыслении пародии. Что же касается Тынянова, то он обратился к изучению пародии в 1919 году. Вообще есть основания утверждать, что «пародия занимала Тынянова с первых шагов научного пути и до начала 30-х годов»<sup>14</sup>. В брошюре «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (вышла в 1921 году, авторская датировка: 1919) Тынянов начинает с того же, что и Бахтин, — с разграничения стилизации и пародии и с обнаружения их внутренней близости, органического родства: «И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их...» (Тынянов, 201). Говоря о «невязке обоих планов» и о «двойной жизни», Тынянов, следовательно, тоже имеет в виду диалогизм как основу пародийного мироотношения<sup>15</sup>. Про обоих ученых можно сказать словами, относящимися к Тынянову: «...поставил вопрос о самой сущности пародии»<sup>16</sup>.

Тыняновское положение о «невязке двух планов», как и его внимание к перетолкованной «воде стихотворства», перекликается с бахтинской мыслью о «втором контексте чужой речи» (с.77). Оба, как видим, учитывают некий неприменимый зазор, возникающий в пародии между двумя голосами, двумя смыслами, двумя интенциями. Сходство позиций обнаруживается и в трактовке того соотношения, которое возникает у пародии и стилизации. И если Бахтин, как уже говорилось, указывает на то, что в пародии «...автор, как и в стилизации, говорит чужим словом...», то и Тынянов сосредоточивается на том же: «Стилизация близка к пародии. И та, и другая живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый» (Тынянов, с.201). Бахтин, как уже отмечалось, настаивает на том, что чужой стиль можно стилизовать «...лишь в одном направлении – в направлении его собственного задания» (с.86). Тынянов говорит о том же самом: «При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого» (Тынянов, с.201).

К вопросу о соотношении пародии и стилизации Тынянов возвращается в статье 1929 года «О пародии». Теперь он говорит «...о *пародичности* и *пародийности*, иначе говоря – вопрос о пародической форме и пародийной функции» (Тынянов, с.290). То есть: нужно говорить о том, что «пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции» и это при том, что и здесь происходит «...оперирование сразу двумя семантическими системами, даваемыми на одном знаке...» (Тынянов, с.290). Об этом «одном знаке» для одновременного воспроизведения двух голосов, двух сознаний как о несомненной тыняновской заслуге А.П.Чудаков писал: «Указание Тынянова на «...гомогенность пародии и стилизации (отличие – в невязке этих планов в первом случае и соответствии во втором) вошло в научный обиход...»<sup>17</sup>. И если для носителя пародирующего слова цель – на предмете пародирования, то для носителя пародического использования (для субъекта стилизации) пародирование – не цель, а средство для достижения каких-то иных (в том числе и внелитературных) целей.

Дело здесь – в различии функций: «...применение одних и тех же пародических средств имеет различную функцию в зависимости от системного (или внесистемного) положения

обоих произведений – пародирующего и пародируемого...» (Тынянов, с.290). Именно под этим углом зрения рассматривает ученый различные варианты пародического использования знаменитого стихотворения В.А.Жуковского «Певец во стане русских воинов». Тынянов четко фиксирует «...их направленность *на*, но не *против*...»: «В этом процессе происходит не только изъятие произведения из литературной системы (его подмена), но и изъятие самого произведения как системы» – выявляются, следовательно, «...отчетливые формулы, пригодные для разных тематических измерений (Тынянов, с. 291, 292), как результат применения «...пародических приемов вне пародической функции...» (Тынянов, с.541).

Тынянов обращает внимание еще и на то, как создается художественный эффект в условиях, когда «две семантические системы» работают «на одном знаке»: «...чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность» (Тынянов, с.212). В черновике статьи «О пародии» Тынянов поясняет работу этого «одного знака» на примере клоуна, пародирующего жонглера и акробата: «Цирковой клоун, пародирующий жонглера, чем ловчее, чем *ближе* к пределу пародируемой ловкости, тем он вернее достигает успеха. Более того: обычно выступающий с акробатами клоун-пародист отличается большею ловкостью и большею виртуозностью, не говоря уже о том, что он разнообразнее, чем каждый взятый отдельно акробат, так как совмещает в одном лице элементы всех их номеров. И только в конце – легкая или явно намеренная *неудача, роит*, подчеркивает пародическую сущность номера» (Тынянов, с.541). Все дело в том, что имеет место «*обманчивость*»: она-то и является «...одним из характерных условий пародии» (Тынянов, с.289).

Пародист, таким образом, идет к некоему пределу, ищет его, и эти поиски подготавливают, определяют «...восприятие *напряженности*, данной в литературном произведении»: «Еще немного усилить эту напряженность – и перед нами получится пародия» (Тынянов, с.539). Подчеркивание этой напряженности ведет к «...механизации определенного приема; эта механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизуется; таким образом, пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым



материалом и будет старый прием» (Тынянов, с.210). «Напряженность» по Тынянову — это не что иное, как «нарочитая ошугимость чужого слова» (с.86) у Бахтина. И если для Тынянова важно, что «...от стилизации к пародии — один шаг...» (с.201), то для Бахтина существенно еще и то, чем этот промежуток может заполниться: в монографии «Слово в романе» (1934-1935) ученый обратит внимание на то, что «между стилизацией и пародией располагаются, как между пределами, многообразнейшие формы взаимоосвещения языков и прямых гибридов...»<sup>18</sup>.

Итак, очевидна близость позиций Бахтина и Тынянова в понимании как исходных условий для возникновения пародии, так и пути, на котором происходит ее художественное осуществление. Переключка, в сущности, закономерная. Оба исходили из того, что если изучать искусство, то надлежит изучать именно содержательно наполненную форму, ту «технику», от рассмотрения которой, как мы помним, отмахивался Стасов. «Техника» для обоих не была чем-то внеположным искусству, а его глубинной сутью.

Показательно, что в бахтинском кругу признавалось в качестве несомненной заслуги русского формализма его стремление выйти на рубежи «объективного искусствознания»: «...он был первым, начавшим в России систематическое изучение формы и техники словесного искусства»<sup>19</sup>. И это при том, что Бахтин и его ближайшие единомышленники спорили с русским формализмом. Замечено, что «...весьма напористо борясь с формализмом..., Бахтин не видел, что теоретики так называемой формальной школы воевали за те же позиции, что и он, — высокую художественность литературы (искусства), ее органическую несводимость к идеологическим эквивалентам, суррогатам или натуралистическому фотографированию действительности»<sup>20</sup>.

Основная претензия Бахтина и его ближайших единомышленников в двадцатые годы к русской формальной школе — отсутствие или недостаточное внимание к социальным факторам, определяющим художественное сознание (творчество) или активно воздействующим на него. В 1926 году В.Н.Волошинов утверждает: «Поэтическое произведение является для него («формального метода» — В.С.) словесным материалом, определенным образом организованной формой. При этом *слово* берется

им не как социологическое явление, а с отвлеченно-лингвистической точки зрения»<sup>21</sup>. Тремя годами спустя Бахтин развертывает положительную программу «социологической поэтики». По Бахтину, литературное произведение «имманентно социологично»: «В нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками»; соответственно — «...чисто формальный анализ должен брать каждый элемент художественной структуры как точку преломления живых социальных сил, как искусственный кристалл, грани которого построены и отшлифованы так, чтобы преломлять определенные лучи социальных оценок и преломлять их под определенным углом» (с.3).

В русле этой концепции разрабатывается учение о фабуле и сюжете, которые рассматриваются и сами по себе и в их взаимосоотнесенности: «Фабула (там, где она есть) характеризует жанр с точки зрения его тематической ориентации в действительности. Сюжет характеризует то же самое, но с точки зрения реальной действительности жанра в процессе его социального осуществления»; «установка на сюжет, т.е. на определенное реальное произведения, необходима уже для того, чтобы овладеть фабулой. Глазами сюжета мы видим фабулу даже в жизни. В то же время не может быть сюжета, равнодушного к жизненной сущности фабулы. Таким образом, фабула и сюжет являются в сущности единым конструктивным элементом произведения. Как фабула этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет — в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения»<sup>22</sup>. Исходя из «имманентной социологичности» художественного произведения, исследователь, во-первых, обращает внимание не вообще на фабулу как таковую, а на фабулу жанровой структуры и, во-вторых, на то, что именно фабула в жанровой структуре ведет к «тематической ориентации в действительности». Между тем сюжет повернут не на «тематическую ориентацию в действительности», а на создание «...завершающей реальной действительности жанра в процессе его социального осуществления».

Тынянов в статье «О сюжете и фабуле в кино» (1926) сосредоточивается на том, как складываются отношения компонентов внутри «завершающей реальной действительности произведения» (П.Н.Медведев). При этом он тоже исходит из того, что «понятие сюжета не покрывается понятием фабулы» (Ты-

нянов, с.341): «Под фабулой обычно понимают фабульную *схему*. Правильнее считать фабулой – не схему, а всю фабульную наметку вещи. Сюжет же – это общая динамика вещи, которая складывается из *взаимодействия* между движением фабулы и движением-нарастанием и спадами стилиевых масс» (Тынянов, с.325). В этом контексте «фабульную наметку вещи» Тынянов понимает как «...*всю* семантическую (смысловую) наметку действия» (Тынянов, с.341). Совершенно очевидно, что «семантическая (смысловая) наметка действия» – это и есть «...его (жанра – В.С.) тематическая ориентация в действительности». В обеих формулировках делается упор на то, что фабула, с одной стороны, опирается на эмпирический и собственно эстетический опыт читателя, а с другой стороны, составляет часть художественного произведения, которое как раз и формирует свою завершающую художественную целостность.

Для Тынянова принципиально важно, что сюжет или «...опирается главным образом на фабулу, на семантику действия», или «...развивается мимо фабулы» (Тынянов, с.341,342). Во втором варианте фабула выступает в качестве «минус-приема», если воспользоваться словами Ю.М.Лотмана. В данном случае «фабула не дана, вместо нее пружинит и ведет «искание фабулы» как ее эквивалент, заместитель» (Тынянов, с.342). То есть: «Фабула может быть просто загадана, а не дана; по разворачивающемуся сюжету зритель (речь здесь идет о кино, однако вместо зрителя можно подставить читателя – в данном случае это все равно – В.С.) может о ней только догадываться – и эта загадка будет еще большим сюжетным двигателем, чем та фабула, которая воочью разворачивается перед зрителем» (Тынянов, с.325). В таком случае «сюжет ... переносится на членение и спайку частей речевого материала вне фабулы» (Тынянов, с.342), то есть на «нарастание и спады стилиевых масс», о чем у нас уже шла речь. Тем самым речевой стиль («стилиевые массы») выходит из зоны исключительно лингвостилистических интересов и попадает в зону литературоведческого изучения сюжетно-композиционного единства как достояния поэтики. И это – на фоне утверждения, будто «формальный метод» является «крайним выражением» «повышенного интереса к лингвистическим проблемам, что «формальный метод» «знает только техническую, лингвистическую реальность»<sup>23</sup>.

Нельзя не видеть, что понимание фабулы и сюжета складывалось у Бахтина и Тынянова в одной плоскости. Тынянов здесь

выходил на постижение социальной ориентированности искусства, поскольку учитывал реципиента, воспринимающего с позиций своего эмпирического и собственно эстетического опыта, говоря словами Бахтина-Медведева, «завершающую реальную действительность произведения». Более того. Интерес русских формалистов к «остранению» (и Тынянов здесь не был исключением) как результату воздействия художественных приемов имплицитно социологичен, ибо, изучая художественные приемы, ученый должен выявлять те закономерности, те реакции, которые запрограммированы в приемах, ведущих к созданию художественной целостности. В пределах художественного приема запрограммирована и осуществляется встреча «концептированного автора» с «концептированным читателем», а уж реальному читателю, читателю как потребителю художественной продукции «...нужно не знание приемов, а достигаемый с их помощью результат»<sup>24</sup>.

Резкие высказывания Бахтина и представителей его ближайшего окружения в двадцатые годы в адрес русской «формальной школы» были лишены оснований, если говорить о подходе Тынянова к пародии и стилизации. Более сложной предстает ситуация, в которой соотносятся подходы Бахтина и Тынянова к эстетике словесного творчества. В 1924 г. Бахтин утверждает: «Поэтика, лишенная базы систематико-философской эстетики, становится зыбкой и случайной в самых основах своих. **Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества.** Это определение подчеркивает ее зависимость от общей эстетики»<sup>25</sup>.

Между тем известно знаковое тыняновское выражение «гейст немцев». Эта позиция проявилась в «...отрицании идеализации классического гуманистического разума...»<sup>26</sup>. Но при этом Тынянов не уходит от фундаментальных эстетических понятий, необходимых ему именно при изучении пародии. К соотношению трагического и комического Тынянов обращался не раз. В «Достоевском и Гоголе...» отмечено, что «...пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия» (Тынянов, с.201). Для Тынянова существенна способность пародии выходить за рамки собственно комического жизнеотношения, оставаясь при этом пародией: «Комизм — обычно сопровождающая пародию

окраска, но отнюдь не окраска самой пародийности. Пародийность произведения стирается, а окраска остается» (Тынянов, с. 226). Несколько лет спустя в статье «О пародии» он поясняет: «...представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для большинства пародий» (Тынянов, с. 286).

Нельзя не видеть, что тыняновские выводы напрямую переключаются с выводами О.М.Фрейденберг, которая в 1925 году писала: «Комизм — сопутствие трагизма. (...) Перестановка ролей — это одна из религиозных топик древнего человека... (...) ..единство двух основ, трагической и комической, абсолютная общность этих двух форм мышления, — а отсюда и слова и литературного произведения, внутренняя тождественность — вот природа всякой пародии в чистом ее виде»<sup>27</sup>. Вместе с тем идеи О.М.Фрейденберг обнаруживают родство и с мыслью Бахтина о народной смеховой культуре, в рамках которой художественно воплощенное бытие — «...это жизнь, выведенная из своей обычной колеи, в какой-то мере «жизнь наизнанку», «мир наоборот»...»<sup>28</sup>. И поскольку пародия — это тоже «мир наизнанку», «мир наоборот», то «все имеет свою пародию, свой смеховой аспект, ибо все возрождается и обновляется через смерть»<sup>29</sup>.

Итак, совпадение идей Фрейденберг и Бахтина сомнений не вызывает, и это уже отмечалось<sup>30</sup>. Следует лишь добавить, что тыняновские соображения о взаимооборачиваемости в пародии трагического и комического близки идеям Бахтина и Фрейденберг. Изучая пародию, все трое выполняли общую работу, фактически солидаризировались на изучении структурных первооснов. И если Бахтин и Фрейденберг сосредоточивались на смеховой культуре, идя через Ренессанс, Средневековье к архаическим первоосновам, то Тынянов искал подтверждение своему пониманию пародии на материале прежде всего русской литературы XVIII-XIX столетий, выявляя смену направлений, течений и школ в борьбе с помощью пародии. И логика теоретического поиска, и его результаты приводили Бахтина и Тынянова к сходным результатам.

Все это — реальность, однако реально и то, что Бахтин и люди его ближайшего окружения резко критиковали русскую «формальную школу». И эта резкость проявлялась, разумеется, не только в полемике Бахтина с формалистами. Революционные потрясения, нарушение стабильности, ломка быта — все это не могло пройти бесследно для науки. Создавалась специ-

фическая ситуация: «...в этой акустической пестроте взвихренного быта расслышать голос «другого» было труднее, чем свой собственный»<sup>31</sup>. В сложившейся обстановке участники дискуссий не столько искали точки соприкосновения, сколько отгораживались, прочерчивали границы. Новая, только что победившая государственность поощряла ту нетерпимость, которая способствовала укреплению режима однопартийной диктатуры. Разрабатывавшийся Козьмой Прутковым «Проект о введении единомыслия в России» становился повседневной – будничной – реальностью.

Для официальной идеологии оказались одинаково ненужными и Бахтин, и Тынянов, и Фрейденберг, сближавшиеся в интересе к структурам художественного сознания, к эволюции этих структур во времени и пространстве: «Сталинистски деформированный марксизм грубо пренебрегал структурно-эволюционистским измерением»<sup>32</sup>. Показательно, что в тридцатые-сороковые годы теоретическое изучение пародии фактически сходит на нет (если не считать работ самих Бахтина и Фрейденберг).

Конечно, ситуация сейчас совершенно иная. Появился целый ряд работ о смеховой культуре (достаточно назвать работы В.Пропца, Д.С.Лихачева, М.Стеблин-Каменского, А.М.Панченко, С.И.Кормилова). В трудах названных исследователей сделанное Бахтиным, Тыняновым и Фрейденберг получило критическое обоснование, поддержку и дальнейшее развитие.

### *Примечания*

1 Лев Толстой и В.В.Стасов. Переписка 1878 – 1906. – Л., 1929. – С.192.

2 Там же. С.193.

3 Там же.

4 Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. – М., 1994. – С.77. Все дальнейшие цитаты из этой работы приводятся по данному изданию, номер страницы указывается непосредственно в тексте статьи.

5 Медведев Павел. Ученый сальеризм // М.М.Бахтин (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М., 2000. – С.16.

6 Савченкова Н. Пределы героя в диалогической традиции (Бахтин, Бубер, Кьеркегор) // М.Бахтин и философская культура XX века [Проблемы бахтинологии]. – Выпуск первый. Часть 1. – СПб., 1991. – С.114.

7 Каган М.С. Идея диалога в философско-эстетической концепции М.Бахтина: закономерности формирования, духовный контекст и социокультурный смысл // М.Бахтин и философская культура XX века. – Выпуск первый. Часть 1. – С.21.

8 Рымарь Н.Т. Категория завершения и проблема формы в произведениях словесного искусства // Наследие М.М.Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре: Тезисы международной научной конференции 28-30 ноября 1996 г. – Донецк, 1996. – С.29.

9 Бройтман С.Н. Проблема научного языка М.М.Бахтина // Там же. – С.9.

10 Цит. по: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С.295. Все дальнейшие ссылки на это издание приводятся непосредственно в тексте статьи: Тынянов, номер страницы.

11 Потемкина Л., Филат Т. Особенности диалогичности пародийного произведения // Наследие М.М.Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре. – Донецк. – С.111.

12 Зошенко М.М. О себе, о критиках и о своей работе // Михаил Зошенко. Статьи и материалы. – Л., 1928. – С.10,11.

13 Бройтман С.Н. Две беседы с М.М.Бахтиным // Хронотоп: Межвузовский научно-тематический сборник. – Махачкала, 1990. – С.112.

14 Чудаков А.П. Комментарии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – С.538.

15 Рассматривая «невязку обоих планов в пародии», Тынянов говорит и о «невязке двух образов» в «Невском проспекте», где «...комизм достигнут перечислением подряд, с одинаковой интонацией, предметов, не вяжущихся друг с другом» (Тынянов, 202).

16 Антокольский П. Связь времен. Перечитывая Тынянова // Литературная газета, 1977, № 21, 25 мая.

17 Чудаков А.П. Комментарии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – С.539.

18 Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С.176.

19 Медведев П.Н. Ученый сальеризм // М.М.Бахтин (под маской). С.8.

20 Еремеев А.Ф. От «события» к «со-бытию» // М.М.Бахтин: эстетическое наследие и современность: Межвузовский сборник научных трудов. Часть 1. – Изд-во Мордовского университета, 1992. – С.29.

21 Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // М.М.Бахтин (под маской). – С.75.

22 Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // М.М.Бахтин (под маской). – С.315, 315-316.

23 Медведев П.Н. Ученый сальеризм // М.М.Бахтин (под маской). – С. 16-17, 9.

- 24 Толстая Т. День. Личное. — М., 2001. — С.351.
- 25 Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М., 1975. — С.10.
- 26 Махлин В.Л. Невозможный диалог: Бахтин и советская «эстетика истории» // М.Бахтин и философская культура XX века. (Проблемы бахтинологии). Выпуск первый. Часть 2. Сборник научных статей. — СПб, 1991. — С.7.
- 27 Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. VI. — Тарту, 1973. — С.496.
- 28 Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. — М., 1963. — С.163-164.
- 29 Там же. С.170.
- 30 «Интерес к проблеме сюжетного двойника, комического или пародийного дублера «высокого» героя, к пародийному ритуалу, составляющему отражение сакрального ритуала, мысль о взаимной связанности этих культурных двойников и об амбивалентной роли осмеяния сближали научные построения О.М.Фрейденберг с рядом плодотворных идей, впервые высказанных М.М.Бахтиным» (Лотман Ю.М. О.М.Фрейденберг как исследователь культуры // Труды по знаковым системам. VI. — С.485). С.Н.Бройтман вспоминает о том, как в мае 1969 г. у него был разговор с Бахтиным: «...я упомянул О.М.Фрейденберг, и он буквально расцвел и начал мне рассказывать о ней...» (Бройтман С.Н. Две беседы с М.М.Бахтиным // Хронотоп: Межвузовский научно-тематический сборник. — Махачкала, 1990. — С.110).
- 31 Исупов К.Г. Михаил Бахтин и Александр Мейер // М.Бахтин и философская культура XX века. (Проблемы бахтинологии). Выпуск первый. Часть 2. Сборник научных статей. — С.61.
- 32 Günter Hans/ Marxismus und Formalismus // Marxismus und Formalismus/ Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse/ Hrsg. und übersetzt von Hans Günter und Karla Hielscher. Ein Ullstein Buch, Frankfurt / M — Berlin — Wien, 1976. - S.30.