

Л. А. Гоготишвили

ДВУГОЛОСИЕ

В СООТНОШЕНИИ С МОНОЛОГИЗМОМ И ПОЛИФОНИЕЙ

Оглавление:

ЧАСТЬ 1. Двуголосие и монологизм.

Загадки лингвистического Сфинкса; Гипотеза аналогии “двуголосого слова” (ДС) с предикативным актом; Конститутивные особенности ДС; Принцип распределения голосов ДС по позициям субъекта и предиката; Пример тематического ДС; Референциальное основание вторичной предикации; Блуждающий характер вторичной предикации; Пример тонального ДС; Тематизм и тональность; Диалогизм вторичной предикации как первая половина ответа на лингвистическую загадку ДС; Монологизм вторичной предикации как вторая половина ответа на лингвистическую загадку ДС.

ЧАСТЬ 2. Двуголосие и полифония.

Имеется ли у полифонии собственное лингвистическое лицо? Мягкая лингвистическая версия полифонической идеи; Лингвистический принцип полифонии; Лингвистический принцип полифонии и философский тезис о равноправии голосов; Общая идея скрытого диалога; Скрытый диалог в монологизме и полифонии; Особенности внешнего диалога в полифонии; Парадокс об авторе; Автор и герой; Проблема “образа автора”; Автор и рассказчик; Двуголосие как предмет изображения; Тематическая и тональная степени саморедукции авторского голоса; Феномен трехголосия; Трехголосие и двуголосие; Трехголосие и полифония; Трехголосие и скрытый диалог; Жесткие выводы из мягкой версии; Полифония и карнавал (краткая ремарка в сторону); Гипотеза жесткой версии полифонии.

Список сокращений работ М. М. Бахтина: ВЛЭ — Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; МФЯ — Марксизм и философия языка. М., 1993; ППД — Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963; СВР — Слово в романе // ВЛЭ, 72 — 233; Т. 5 — Собрание сочинений. Т. 5. М., 1996; ТФР — Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990; ЭСТ — Эстетика словесного творчества. М., 1979.

ЧАСТЬ 1.

ДВУГОЛОСИЕ И МОНОЛОГИЗМ.

Загадки лингвистического Сфинкса. Фокусирующий терминологический центр бахтинской философии языка — понятие **двуголосия**, из которого выведены противонаправленные смысловые радиусы к **монологизму** и

полифонии. Аморфность в понимании соотношений между, с одной стороны, двуголосием и монологизмом и, с другой стороны, двуголосием и полифонией существенно искажает восприятие собственно философских идей Бахтина. Формальные ассоциативные связи, основывающиеся на кажущейся арифметической прозрачности этих отношений, оказываются обманчивыми; между этими категориями царствует, как мы надеемся показать, не арифметика, но характерная для Бахтина оксюморонная смысловая связь: двуголосие и монологизм — не антонимы, а скорее синонимы; двуголосие и полифония — не синонимы, а скорее символические антонимы. Все рассматриваемые ниже смысловые парадоксы закручены Бахтиным вокруг стержневой оси двуголосия.

Двуголосие разрабатывалось Бахтиным с двух сторон и как бы в двух интеллектуальных стилях: философски многозначно и лингвистически конкретно. Оболочка лингвистической конкретности в данном случае не частная иллюстрирующая спецификация общего философского понятия, а, в силу демонстративной теоретической парадоксальности заложенных в нее Бахтиным лингвистических идей, практически единственные ворота в многозначный философский пласт бахтинской концепции. Точнее, даже не ворота, а — охраняющий их Сфинкс со своими загадками.

С обычной лингвистической точки зрения эта теоретическая парадоксальность бахтинского двуголосого слова (ДС) состоит в том, что здесь в пределах единой синтаксической конструкции, которая формально одноголоса (то есть принадлежит одному говорящему и не содержит шаблонов прямой или косвенной речи), тем не менее одновременно и отчетливо звучат два голоса. Эта лингвистическая необычность ДС разительней проявляется на фоне его сходств с традиционно выделяемыми единицами языка и/или речи. Действительно, если отвлечься от сущностной оригинальности ДС, то его определяющей формально-лингвистической характеристикой можно считать то, что оно одновременно и двучастно (два голоса), и едино (одно слово, то есть единая конструкция). А это стандартная лингвистическая характеристика и морфологических (*домик*), и синтаксических (*зеленая трава*) явлений, так что по этому критерию ДС выглядит достаточно традиционно, “вписываясь” в контекст самых обычных словосочетаний и синтаксических конструкций, также имеющих двучастно-единый принцип строения.

“Голоса” ДС вполне могут рассматриваться в этом смысле как функциональные (но, конечно, не сущностные, не субстанциальные) аналоги привычных языковых единиц, вступающих в пределах разного рода синтаксических единств в различные по типу синтаксические связи. Но вот по аналогии с какой из традиционно выделяемых типов синтаксической связи, хотя бы и в чисто функциональном смысле, можно рассматривать объединение бахтинских “голосов” в одной двуголосой конструкции?

Гипотеза аналогии двуголосого слова (ДС) с предикативным актом. Наиболее перспективным с точки зрения как иллюстративной, так и объяснительной силы является, согласно принятой в статье гипотезе, рассмотрение соотношения голосов по аналогии с предикативным актом.

Аналогия взаимоотношений голосов в ДС с предикативным актом напрашивается сразу же, но обычно она тут же гасится, так и не получая подробного развития. Это связано с тем, что предикативный акт и все обслуживающие его лингвистические категории воспринимаются как

накрепко связанные с понятием предложения, а именно на предложение были нацелены критические стрелы бахтинской металингвистики. Критика Бахтиным гипнотической замкнутости лингвистической мысли на категории предложения не только хорошо известна, но и часто воспринимается как серьезный и обоснованный “вызов” лингвистике. Предложению Бахтин противопоставлял в качестве реальной единицы речевого общения, способной вместить в себя его двуголосые конструкции, категорию высказывания, отчетливо выявляемого по критерию смены субъектов речи. Предложение же при этом рассматривается как несамостоятельная составная часть высказывания, но именно как таковое оно, с бахтинской точки зрения, вбирает в себя некие свойства высказывания в целом, ускользающие от лингвистического анализа при изолированном рассмотрении предложения. Двуголосие относится именно к таким свойствам предложения, которые эксплицируются лишь на фоне целого высказывания и в большинстве случаев незаметны при его изолированном от контекста анализе.

Есть две возможные тактики “обращения” с этой бахтинской идеей. Ее можно толковать как введение принципиально отграниченного от лингвистики “металингвистического” измерения, не допускающего никаких аналогий с традиционной лингвистической терминологией, но можно ее толковать и как эвристический пересмотр лингвистики вообще, предполагающий в том числе расширенное и обновленное понимание традиционных принципов референции, предикации и самого предикативного акта как ядерного языкового процесса. На первом толковании, как кажется, бескомпромиссно настаивают сами бахтинские работы, однако никакого запрета на второе толкование позиция Бахтина не содержит, особенно если иметь в виду ранний корпус текстов¹. Свое широко известное решение начала 60-х гг. о выведении диалогических отношений за сферу компетенции лингвистики и об их локализации в “металингвистике” Бахтин принял после достаточно долгих попыток привить диалогические отношения к категориальному аппарату лингвистики (напр., через понятие “текст” — см. ЭСТ, 281 — 308). Прямые лингвистические фрагменты содержат и МФЯ, и СВР, и ППД. Не случайно, выводя диалогические отношения за пределы лингвистики, Бахтин все же назвал эту новую сферу **металингвистикой**.

Не случайно, видимо, и то, что, критикуя в 50 — 60-е гг. распространенные теории предложения, Бахтин практически полностью и как бы демонстративно игнорировал при этом проблему предикативного акта, которая к тому же была в то время в эпицентре лингвистических дискуссий. Можно предполагать, что это “игнорирование” имело двойное дно: топос предикативного акта мог быть “зарезервирован” в качестве возможного пространства для локализации диалогических отношений непосредственно в лингвистике. Смысл выведения диалогических

¹ В МФЯ утверждалось, что на почве традиционных принципов и методов языкознания “нет продуктивного подхода к проблемам синтаксиса” (120), что только на почве диалогического подхода возможна разработка как форм целых высказываний, так и “более элементарных проблем синтаксиса”. “В этом направлении должен быть сделан тщательный пересмотр всех основных лингвистических категорий” (123).

отношений за пределы лингвистики состоял, скорее всего, в том, чтобы вывести их за пределы тогдашней лингвистики, а не лингвистики вообще. Металингвистика была предложена Бахтиным конкретно-исторически и ситуативно — в противовес той лингвистике, постулаты которой не соответствовали его идеям о диалогичности, двуголосии, полифонии и пр. Это тем более вероятно, что в самом фундаменте бахтинской позиции лежит идея о том, что диалогизм (и все связанные с ним языковые явления) составляет конститутивное свойство языка как такового. Бахтин говорил, в частности, что двуголосость “предобразована” в самом языке (как преобразованы в языке, с бахтинской точки зрения, и подлинная метафора, и миф — ВЛЭ, 139).

Естественно, что при разработке предлагаемой нами аналогии и референция, и синтаксический субъект, и предикат, а в конечном счете и предикативный акт в целом будут претерпевать существенные трансформации, но как раз совокупность этих трансформаций и даст представление о субстанциальных, а не только функциональных, отличиях бахтинского ДС от традиционно выделяемых языковых явлений.

Аналогия ДС с предикативным актом интересна не только с точки зрения своего прямого смысла, но и с точки зрения демонстрируемой ею объяснительной силы. Связанные с предикативным актом лингвистические категории (референт, синтаксический субъект, предикат и др.) оказываются, как мы увидим, весьма удобными критериями для уточнения и фиксации интересующих нас лингвистических различий между двуголосием, монологизмом и полифонией. Уточнение этих различий не менее существенно, чем описание общей специфики ДС, поскольку монологизм и полифония как осевые сюжеты бахтинской концепции вводились и обосновывались им отнюдь не на парадоксальной для нас границе между традиционными языковыми единицами и ДС, а внутри смыслового поля, связанного с двуголосием. Уточнение же конкретных лингвистических различий между ДС, монологизмом и полифонией в свою очередь обещает прояснить смысл и некоторых других проблемных узлов бахтинской концепции (в частности, теории об особой авторской позиции в полифоническом романе и проблемы соотношения полифонической и карнавальной концепций).

Предложенная аналогия имеет, таким образом, тройной прицел: лингвистическое толкование парадоксальных свойств ДС и связанных с ним понятий монологизма и полифонии; соответствующая интерпретация бахтинской философии языка в целом и гипотетически обновленное толкование самого предикативного акта как базового лингвистического процесса.

Сразу же, что называется, обнажим и прием — наметим финал проводимых аналогий. Финал этот, впрочем, с самого начала был предсказуем. Ведь очевидно, что любое лингвистическое понятие, которое ставится в центр интерпретации бахтинской философии языка, предопределено быть скоординированным в конечном счете с категорией **диалога**. В нашем случае предопределена координация диалога с предикативным актом.

Сразу же отметим и то, что в предельной перспективе наша аналогия строится как обратимая, поскольку в ней подразумевается не только интерпретация диалога как своеобразной взаимопредикации реплик, но и

интерпретация самого принципа предикативных отношений внутри единого высказывания как диалогического. А это значит, что наша аналогия будет открыто стремиться “дорости” до сущностного сближения — но, конечно, в порядке рабочей гипотезы, причем в некоторых случаях — с сознательным заострением “концептуальных углов”.

Такова предварительная экспозиция темы, ее абстрактный каркас. Реальный смысл тройственного соотношения двуголосие-монологизм-полифония и конкретное смысловое наполнение параллели между диалогом и предикативностью будут постепенно наращиваться нами одновременно с продвижением по пути аналогии ДС с предикативным актом.

Конститутивные особенности ДС (два голоса, разноприродная двуреферентность, трехпредикатность). Исходным конститутивным качеством всех разновидностей ДС является, как уже говорилось, одновременное наличие двух голосов (то есть двух “источников” речи, двух говорящих) в пределах одной синтаксической конструкции². Именно отношения между этими голосами должны, согласно Бахтину, стоять в центре внимания синтаксиса (МФЯ, 129). Какие же синтаксические отношения существуют между двумя голосами единого ДС с точки зрения нашей аналогии?

Очевидно, что первым, непосредственным следствием двусубъектности ДС является наличие в этой синтаксической конструкции двух предикатов, исходящих от разных говорящих. При первом приближении и сами голоса представляются аналогичными двум предикатам при одном синтаксическом субъекте, в пределе — двум антиномичным предикатам. Однако такое толкование может казаться близким к бахтинскому описанию сущности двуголосого слова (особенно разнонаправленного ДС) только на первый взгляд. Антиномичные предикаты при едином субъекте — это в бахтинских координатах скорее формула диалектики (ср., напр., классическое лосевское: *эйдос движется и покоится*), а в диалектике, по Бахтину, нет самого главного свойства ДС — сочетания голосов двух речевых субъектов. В диалектике и во всех других видах одноголосого дискурса предикаты принципиально мыслятся исходящими из одного речевого центра, то есть изнутри единого сознания — что, как известно, с разных сторон оспаривалось Бахтиным. В диалектике мы

² Принципиальный для нашей темы тезис о единстве синтаксической конструкции, в которой сталкиваются два голоса, воспроизводился Бахтиным неоднократно (см., напр., МФЯ, 156 — об НПР как сохраняющей в одной языковой конструкции акценты двух разнонаправленных голосов; СВР, 118 — о разделе голосов в пределах одного синтаксического целого, часто — в пределах простого предложения; ПТД, 120 — о не усмотренном В. В. Виноградовым столкновении разных акцентов в пределах одного синтаксического целого, в результате чего в тонкий виноградовский анализ “Двойника” “*не вмещается самое главное и существенное*”). Принципиальность этого тезиса состоит в том, что два голоса рассматриваются Бахтиным в качестве непосредственно лингвистически объективированных, а это не только позволяет, но прямо требует постановки вопроса о собственно синтаксическом типе связи между этими “непосредственно данными” семантическими компонентами. Другое дело, что само понятие единой синтаксической конструкции как бы пульсирует у Бахтина с точки зрения своего текстового объема, расширяясь иногда до крупных композиционно-синтаксических единств, вплоть до целого высказывания, но на типе синтаксической связи между голосами это не сказывается (подробнее мы будем говорить об этом ниже).

имеем дело не с темным органическим, а с рафинированным интеллектуальным монологизмом.

У этого же оспаривавшегося Бахтиным постулата одноголосия имеется и вторая интересная для нас сторона: идентифицируемый синтаксическим субъектом суждения референт, к которому относятся мыслимые исходящими из одного сознания антиномичные предикаты, также понимается при этом как некое общее одно. Одно единое в себе сознание с разных точек зрения предикатует либо один референт, либо, что никак дела не меняет, разные, но единые по природе референты.

В двуголосии же Бахтина утверждается одновременное наличие в высказывании не только двух субъектов речи, не только наличие как минимум двух исходящих от разных голосов предикатов, не только наличие нескольких референтов, но, главное, наличие **разноприродных** референтов. Эта разноприродность референтов видна уже в общей схеме ДС. Для обозначения участвующих в ДС голосов будем пока пользоваться терминами “авторский голос” и “чужая речь”³. У чужой речи (ЧР) есть свой прямой референт, авторский голос тоже в определенной мере направлен на этот же референт, но одновременно с этим авторский голос имеет в ДС и еще один, “дополнительный” референт — само чужое слово. Чужая речь как непосредственный предмет авторской речи — один из основополагающих и постоянно воспроизводимых тезисов Бахтина.⁴ В терминологических же рамках нашей аналогии чужая речь как “предмет” авторской речи и есть ее дополнительный иноприродный “референт”.

Разноприродная двуреферентность — второй существенный момент ДС, связанный с его исходной конститутивной особенностью (двусубъектностью). Наличие двух субъектов речи всегда означает не только наличие двух исходящих от разных голосов предикатов, но и наличие двух принципиально разных референциальных зон, обладающих разной онтологией и разным статусом.

Что имеется в виду? В “нормальном” одноголосом синтаксисе разностатусно двуреферентная модель предложения (как и идея одновременного наличия двух исходящих от разных голосов предикатов в формально монологической конструкции) в расчет быть принята не может. В обычных координатах она абсурдна. Наличие двух, в том числе и антиномичных, предикатов к одному субъекту — вещь обычная (даже в аналитике); обычны и конструкции с двумя синтаксическими субъектами, но — только при условии “онтологической” одноранговости их референтов,

³ “Пока” в данном случае значит — до рассмотрения соотношения двуголосия с полифонической концепцией, проблематизирующей наличие “собственного” авторского слова, то есть до второй части работы. В данном же разделе эта терминология вполне уместна. Использовалась она и самим Бахтиным: именно в таком терминологическом облачении, отвлеченном от проблемы наличия собственного авторского голоса, вводилось и непосредственно ориентированное на лингвистику понятие НПР (МФЯ), и понятие **гибридных конструкций**, хотя и в меньшей степени, но тем не менее все же акцентирующее синтаксические проблемы (СВР). НПР и гибридные конструкции — несомненные аналоги двуголосия.

⁴ Начиная с МФЯ (чужая речь — это не только речь в речи, но и речь о речи — МФЯ, 125) и кончая, судя по рабочим записям, последним замыслом.

поскольку в теоретических рамках одноголосого синтаксиса предложение не может содержать два таких синтаксических субъекта, референты которых находятся в разных онтологических плоскостях. В самом деле, в бахтинском двуголосии речь ведь идет не о конструкциях типа *трава и деревья зазеленели*, а о конструкциях, в которых постулируется два референта из разных уровней реальности, требующих, если угодно, разных семиотических языков описания, но тем не менее описывающихся одним. См. условную конструкцию такого рода: *Трава и приписывание ей зеленого цвета — желты* или *Трава и приписывание ей зеленого цвета — ошибочны*. Даже в диалектическом или в сколь угодно изошренном символическом одноголосом синтаксисе такого рода конструкции аномальны. В бахтинском же ДС они считаются не просто возможными, но — единственно возможными: если ЧР не становится дополнительным референтом для второго голоса, двуголосая конструкция не возникает (или разрушается) и два голоса сливаются в один.

Подчеркнем, что речь идет не только об онтологическом различии референтов разных голосов ДС, но, главное, о наличии разностатусных референтов у одного и того же голоса ДС. В двуголосых конструкциях авторский (второй) голос всегда предикцирует дважды; он всегда несет в себе двужалое предикативное острие, направленное как на “обычный” референт — тот же, что и референт ЧР (в дальнейшем — первичная предикация), так и на саму ЧР (в дальнейшем — вторичная предикация). Если присовокупить к общему счету предикацию, производимую первым голосом, то в общей сложности в одном ДС осуществляются сразу три предикативных акта: один от чужой речи, два — от авторской.

Принцип распределения голосов ДС по позициям субъекта и предиката. Мы подошли здесь к ответу на поставленный выше вопрос о типе синтаксических отношений, устанавливающихся между голосами ДС. Если первый голос становится дополнительным референтом второго голоса, а значит — синтаксическим субъектом (см. ниже), предикцируемым вторым голосом, то, следовательно, голоса ДС находятся между собой в отношениях синтаксического субъекта и предиката, конституируя дополнительный предикативный акт, “имплантированный” вовнутрь поверхностной синтаксической структуры фразы. Констатация предикативных синтаксических отношений между голосами ДС — определяющий момент для понимания бахтинских двуголосых конструкций.

Для обоснования имплицитно содержащегося в бахтинской концепции тезиса о том, что лингвистическое своеобразие ЧР как второго референта ДС состоит в его функциональной трансформации из внеположного речи референта в непосредственный синтаксический субъект⁵, начнем несколько издалека.

⁵ У Бахтина эта идея выражена как идея “самоличного вхождения” чужого голоса в двуголосую конструкцию: “*Все то, о чем мы говорим, является только... темой наших слов.* (то есть референтом речи — Л. Г.). *Такою темой — и только темой — может быть, например, “природа”, “человек”...; но чужое высказывание является не только темой речи: оно может, так сказать, самолично войти в речь и ее синтаксическую конструкцию как особый конструктивный элемент ее.*” (МФЯ, 125).

Двуприродная референциальность имеется и в реальном диалоге. Логика здесь примерно следующая. Предикат принято понимать в обобщенном смысле как то, что не идентифицирует (именует), а описывает референт⁶, как то, следовательно, что может утверждаться (или — что сохраняется при отрицании, но здесь нет нужды касаться сложных логических дистинкций; для наших целей достаточно самого общего представления о предикате). Каждая реплика диалога несомненно содержит некое утверждение и в этом смысле является предикативным актом. Поскольку же каждая реплика, помимо общего для диалога предмета обсуждения, так или иначе что-то утверждает, пусть и не прямо, одновременно и о предыдущей реплике, постольку ее можно понимать как содержащую предикат в том числе и по отношению к этой предыдущей реплике, которая в свою очередь тоже содержит предикаты, то есть является предикативным актом. Следовательно, в какой-то своей части отношения между репликами, то есть диалогические отношения в их бахтинском смысле, аналогичны отношениям между двумя предикативными актами.

Будучи направлены на общий предмет (референт) обсуждения, обе реплики содержат предикаты к этому общему предмету. Отношения между этими предикатами — принципиально не конъюнкция (не отношения, например, по типу двух однородных членов предложения), поскольку эти предикаты принадлежат разным репликам (голосам) и направлены не только на общий предмет, но и друг на друга. Эта взаимонаправленность и, одновременно, синтаксическая разъединенность (в отличие от ДС) предикативных составляющих реплик диалога делает отношения между ними подобными **отношениям референта и предиката**: предикат предшествующей реплики становится в определенном смысле дополнительным референтом, предсказуемым последующей репликой наряду с общим предметом обсуждения в диалоге. В общем виде, таким образом, диалогические отношения в реальном диалоге есть отношения между предикативными составляющими разных реплик, попеременно становящимися друг для друга дополнительными референтами.

В ДС же, между голосами которого также имеются диалогические отношения, ситуация несколько видоизменяется. Вследствие того, что ДС представляет собой не разъединенные с формально-синтаксической точки зрения реплики внешнего диалога, а единую синтаксическую конструкцию, в которую чужая речь входит “самолично”, свойственные диалогу отношения предикативных составляющих реплик в качестве **референта** и предиката трансформируются здесь в отношения непосредственного синтаксического **субъекта** и предиката единой конструкции. То, что для реплики диалога является внешним референтом,

⁶ Приведем в качестве полезного сопоставительного фона для дальнейшего изложения бахтинских взглядов типичную и авторитетную формулировку понятий субъекта и предиката: “...главная функция субъекта состоит в идентификации элементов внеязыковой действительности (тогда как функция предикатов — описывать эти элементы)...” (Вежбицкая А. Описание или цитация. — Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XI11, с. 243).

для ДС становится непосредственным языковым компонентом в форме синтаксического субъекта.

Гипотеза синтаксической дистрибуции голосов ДС по позициям субъекта и предиката отвечает сущностной идее двуголосия, которая не допускает ни абсолютного смыслового растворения одного голоса в другом, ни их абсолютной же взаимоизоляции.⁷ Если осуществляется одна из этих полярных возможностей, ДС распадается, оставляя в случае синтаксической взаимоизоляции голоса шаблоны прямой или косвенной речи (в пределе — внешний диалог), а в случае растворения или нейтрализации — одноголосое слово (в пределе — диалектическое синтетическое суждение или сложносоставное имя, то есть именную группу по типу дескрипции). В двуголосой же конструкции оба голоса должны, по определению, и быть синтаксически взаимосвязанными, и качественно сохраняться, то есть восприниматься (идентифицироваться) как именно два разных голоса. Выполнение этого условия теоретически допустимо только при понимании голосов как распределенных по позициям синтаксического субъекта и предиката. Только такая синтаксическая диспозиция смягчает лингвистическую абсурдность идеи одновременного звучания двух голосов в единой конструкции, поскольку именно эти позиции могут обеспечить им требуемый равный синтаксический статус. Ни на каких других синтаксических правах два голоса не могут мыслиться сосуществующими в высказывании.

Концептуально здесь нет ничего нового, напротив: синтаксическое и семантическое “равноправие” субъекта и предиката всегда расценивалось как конститутивная грамматическая особенность предикативного словосочетания в отличие от непредикативных. Но расценивалось чаще всего чисто теоретически. Развернутого содержательного толкования идея особого “взаимозависимого равноправия” компонентов предикативного акта фактически не получила. Лингвистическая дефиниция предикативного словосочетания по большей части ограничивается далее не интерпретируемой констатацией самого факта равной взаимозависимости грамматических форм субъекта и предиката, не допускающей превращения какого-либо компонента в главный (грамматически ведущий) член словосочетания. Реальный же смысл этого факта остается не совсем ясным.

В философской перспективе за декларацией этой особенности предикативного словосочетания “маячит” идея дуалистического разрыва между субъектом и предикатом, точнее: между референтом, идентифицируемым синтаксическим субъектом, и предикатом. Мир и язык, с точки зрения этой дуальной идеи, онтологически самостоятельны и взаимонепроницаемы, что и отражается в собственно грамматическом тезисе об относительной самостоятельности идентифицирующего референт синтаксического субъекта и его независимости от предиката. Но поскольку сама лингвистика принципиально не склонна подробно

⁷ Это “неслиянно-нераздельное” толкование соотношения голосов ДС является, как легко заметить, лингвистической транскрипцией бахтинского описания отношений Я и Ты (Я и Другого).

разворачивать такого рода общие (“метафизические”) идеи, а в философии они, напротив, традиционно разворачиваются столь панорамно, что конкретная проблема предикативного словосочетания, теряя концептуальные очертания, исчезает из поля внимания, постольку смысл особого равноправия компонентов предикативного акта остается в собственно лингвистическом контексте либо не до конца ясным, либо ясным настолько, что не обсуждается. Именно с этой непроговоренностью или недоговоренностью прокламируемого конститутивного качества предикативного словосочетания и связано, скорее всего, то удивительное обстоятельство, что при всем заинтересованном отношении лингвистики к бахтинской философии языка его идея об одновременном звучании в ДС двух голосов оказалась так и не освоенной, как бы незамеченной.

Молчаливо производимая редукция из бахтинской философии языка идеи одновременного звучания в единой конструкции двух голосов тем более может мыслиться естественной, что и сам Бахтин неоднократно высказывал тезис о единоличности говорящего (в частности, в “Проблеме речевых жанров” — при обосновании факта смены говорящих как единственного безупречного критерия выделения высказывания в качестве реальной единицы речи). Однако этот бахтинский тезис раскрывается во всем своем потенциальном смысловом объеме только в случае его рассмотрения на фоне (или одновременно с) другой бахтинской же идеи о фактическом безмолвии действительного автора, о говорении не на языке, а через язык, через разные языки и пр. Да, говорящий, по Бахтину, один, но он, обостряем тезис, молчит, а речь тем не менее витийствует. И в этой речи одновременно могут звучать разные голоса (в том числе и как бы самого автора), интерферируя и налагаясь друг на друга, но не теряя при этом своей характерной качественной определенности. Не единоличное владение речью и не проблемы референции к внелингвистическим предметам или вопрос об истинности предикатов, но игнорируемая лингвистикой идея возможности сосуществования двух голосов в единой конструкции и разные варианты их совмещения и интерференции — центральная тема бахтинской философии языка, ее исходный постулат. Этот постулат и оказался молчаливо редуцированным элиминированным из большинства лингвистических интерпретаций бахтинской позиции. Элиминируется он потому, что принципиально не принят, отторгнут лингвистикой.

В большинстве вариантов позитивного вовлечения в лингвистику бахтинского двуголосия это “вовлечение” практически останавливается на стадии замещенной речи, то есть на признании “интересного” бахтинского тезиса о возможности скрытия за синтаксически заявленным, но фиктивным говорящим реального владельца высказывания, в действительности несущего за него смысловую ответственность (например, НПП понимается как речь, формально принадлежащая автору, реально — герою). Признается, вслед за Бахтиным, что реальный говорящий может осуществлять и другие, самые сложные речевые стратегии (он может, в частности, одновременно скрываться за разными масками), но тем не менее считается (в том числе и как бы с бахтинской точки зрения), что именно смысловая позиция реального говорящего

непосредственно (в тематической плоти) звучит в высказывании и что в качестве реального источника смысла он всегда остается в высказывании в единственном числе.

В такого рода интерпретациях опускается главное в бахтинской идее: интерференция голосов. Дело в той же НПП, по Бахтину, не в том, чтобы разгадать, кто на самом деле говорит — автор или герой (ясно, что по смыслу — герой), а в том, что в этой конструкции тем не менее звучат одновременно оба голоса, и автор говорит здесь — через порядок слов, интонацию и пр. — не менее отчетливо, чем герой. При этом и голос автора, и голос героя звучат, по Бахтину, не как в шаблонах косвенной речи — в качестве переданных через вторые руки и как бы со стороны идентифицированных, а звучат “самолично”.⁸

Эта бахтинская мысль лингвистически действительно неясна и вполне может казаться нонсенсом или литературоведческой метафорой. Предлагаемая предикативная интерпретация придает, как представляется, этой идее синтаксическую конкретность и определенность, позволяющие перевести рассуждение в собственно лингвистический регистр.

Вопрос о языковой природе предикативного акта — один из самых сложных в лингвистике. Развиваемая здесь точка зрения предполагает тот вариант его решения, согласно которому, речь при интерпретации языковой специфики предикативного акта должна прежде всего идти не об абстрактных грамматических формах синтаксического субъекта и предиката (эти формы могут быть, как мы увидим, самыми разными — и совпадающими, и не совпадающими с привычными предикативными словосочетаниями), а о природе занимающих эти позиции языковых явлений и о соответствующих этой природе особенностях отношений между ними, которые и формируют специфику предикативного акта.

Наша аналогия, таким образом, может оказаться “взаимовыгодной”: бахтинское двуголосие может быть понято как распределение голосов по позициям субъекта и предиката, а это понимание в свою очередь может предоставить конкретное смысловое наполнение общепризнанному, но в большинстве случаев остающемуся абстрактным, конститутивному принципу предикативного словосочетания, согласно которому отношения между его компонентами мыслятся как одновременно “равноправные” и “взаимозависимые”. В рамках нашей аналогии эти отношения компонентов предикативного словосочетания становится возможным понять в том смысле, что субъект и предикат самостоятельны и взаимозависимы аналогично тому, как самостоятельны и взаимозависимы реплики диалога. Принцип распределения голосов в рамках единой конструкции по позициям субъекта и предиката указывает на узенький пролив между Сциллой абсолютной взаимной автономии голосов и Харибдой их абсолютного растворения. В

⁸ Звучат “самолично”, занимая каждый — это уже наша интерпретация — маркированные позиции синтаксического субъекта и предиката. В том числе и в НПП: голос героя занимает в ней позицию субъекта, а голос автора — позицию тонального к нему предиката. О специфике синтаксически скрытой вторичной тональной предикации, которая характерна для НПП, будет подробно говориться ниже.

дальнейшем мы разовьем все эти положения в синтаксически конкретном виде.

Пример тематического ДС. В общей сложности мы уже насчитали в ДС два субъекта, два референта и три предикации (одна — от чужой речи, две — от авторской). В одном из трех предикативных актов, а именно во вторичной предикации от авторского голоса, между голосами ДС устанавливаются отношения синтаксического субъекта и предиката. Эта “арифметика” характеризует не какие-либо осложненные, а самые обычные типы ДС, которыми, по Бахтину, насыщено большинство высказываний. Как конкретно все это может осуществляться?

Воспроизведем для иллюстрации один из бахтинских примеров (из романа Диккенса “Крошка Доррит”):

“Знаменитый муж, украшение отечества, мистер Мердль продолжал свое ослепительное шествие. Мало-помалу все начинали понимать, что человек с такими заслугами перед обществом, из которого он выжал такую кучу денег, не должен оставаться простым гражданином. Говорили, что его сделают баронетом, поговаривали и о звании пэра” (СВР, 119).

По терминологии СВР это — скрытая “гибридная конструкция” (в терминах ППД — разнонаправленное ДС), в которой в чужую речь без всяких синтаксических показателей “самолично” вклинено авторское слово. Согласно бахтинской интерпретации, авторским словом является здесь подчеркнутое придаточное предложение, слова же, предшествующие ему (*человек с такими заслугами перед обществом*) и следующие за ним (*не должен оставаться простым гражданином*), принадлежат ЧР, в данном случае — “общему мнению”. Формально придаточное подано от речевого центра “чужого мнения”, реально оно является авторским словом. Но звучат тем не менее оба голоса: они равно и отчетливо для нас ощутимы.

Согласно сказанному выше, идущее от автора придаточное предложение должно иметь два разных референта с различным “онтологическим статусом” и, соответственно, осуществлять две разнонаправленные предикации. Какие именно? Данное придаточное, во-первых, осуществляет совместно с ЧР референцию к Мердлю. Условное выражение этой первичной авторской референции — *Мердль* (“он”); условное выражение первичной авторской предикации: *Мердль выжал из общества кучу денег*. Во-вторых, данное придаточное имеет в качестве дополнительного референта само чужое слово (здесь — “общее мнение”). Условное выражение этого чужого слова как второго референта — *Мердль имеет большие заслуги перед обществом*, условное выражение второй авторской предикации к этому референту: *То, что общее мнение считает заслугами перед обществом, есть умение выжать из него деньги*. Смысловой вытяжкой из этого выражения является *Заслуги перед обществом — это умение выжать из него деньги*.⁹

Распределение голосов по позициям субъекта и предиката как базовая синтаксическая диспозиция бахтинского двуголосия осуществляется именно в этой вторичной авторской предикации: голос чужого мнения помещен в

⁹ О цели этой “смысловой вытяжки” см. главу о диалогичности как первой половине ответа на лингвистическую загадку ДС.

позицию субъекта, авторский — в позицию предиката. Привычной грамматической формы предикативного акта эта предикация в самом примере не имеет (мы условно придали ей таковую в иллюстративных и объяснительных целях, грамматически эксплицировав смысловое соотношение; в дальнейшем мы еще вернемся к этой проблеме), но все теоретические условия предикации в ней тем не менее выполнены: мы отчетливо воспринимаем, что авторский голос идентифицирует чужую речь и нечто утверждает о ней.

Референциальное основание вторичной предикации. Отсутствие привычных формально-грамматических оснований для выявления предикативного акта не означает, что таковых нет вовсе: вторичная предикация имеет для своего выявления референциальное основание.

Отличительной языковой особенностью авторского предикирования в ДС является совмещение двух разных авторских предикаций в формально одном и том же языковом фрагменте (в нашем тематическом примере — в одном и том же придаточном предложении). Обе авторские предикации связаны с ЧР, но направлены на ее разные синтаксические составляющие. Чужое высказывание реконструируется в нашем примере как *Мердль имеет перед обществом большие заслуги*. Первичная авторская предикация направлена на синтаксический субъект (референт) этого чужого высказывания (*Мердль выжал из общества кучу денег*); вторичная направлена на предикат чужого высказывания (*То, что общее мнение считает заслугами перед обществом, есть умение выжать из него деньги*, более отчетливо в “смысловой вытяжке”: *Заслуги перед обществом — это умение выжать из него кучу денег*). Получается, таким образом, что всегда дважды предикующий авторский голос как бы расчленяет ЧР на синтаксический субъект (референт) и предикат и к каждому из них производит отдельную предикацию посредством одного и того же синтаксического фрагмента.

Первичная авторская предикация осуществляется в привычной грамматической форме (отчетливый синтаксический субъект и грамматически ясная привязка к нему предиката), вторичная, как уже говорилось, таковой формы не имеет. В результате произведенного нами извлечения вторичной предикации из глубинной смысловой структуры ДС и фиксации ее во внешне выраженной синтаксической форме грамматически “нормального” предикативного акта отчетливо проявляется то обстоятельство, что вторичная предикация как бы надстроена над (или “пристроена” к) первичной, одновременно получая тем самым и свободу от формального предикативного синтаксиса, и лингвистическую легитимность — референциальное основание.

В самом деле: вторичная предикация, при всей ее прокламируемой нами лингвистической свободе, может подключаться отнюдь не к любому слову или фрагменту высказывания, а только к тем из них, которые являются чужими предикатами к тому референту, к которому внешним синтаксическим образом подключена первичная авторская предикация (в нашем тематическом случае — к *Мердлю*). Поскольку же первичный референт фактически заимствуется при совмещении голосов, как мы видели, из ЧР, дублируя его, постольку оба голоса ДС оказываются по этому референциальному основанию непосредственно лингвистически (синтаксически) связанными. Мы определяем факт подключения вторичной предикации именно на основании общего для ЧР и авторского голоса первичного референта — *Мердля*.

Так происходит и в репликах диалога: каждая реплика одновременно направлена и на общий предмет обсуждения, и на предшествующую или предвосхищенную чужую реплику об этом же предмете. Синтаксический смысл этой одномоментной двунаправленности в обоих случаях один и тот же: предизируя предмет, реплика предизирует и чужую речь об этом предмете. Как предмет диалога является его референциальным основанием, так синтаксический субъект ЧР является референциальным основанием вторичной авторской предикации самой ЧР.

Блуждающий характер вторичной предикации. Принцип референциального основания действует и на более широких синтаксических пространствах. К числу отличительных свойств вторичной авторской предикации относится ее блуждающий характер. В самом деле: если первичная авторская предикация осуществляется только там и так, где и как она “прописана”, то есть где реально синтаксически подключен авторский голос, то вторичная предикация может осуществляться не только в месте этого реального подключения, но и “блуждать” по высказыванию. Она может, по Бахтину, подключаться, как и в диалоге, к любой точке передаваемого чужого высказывания без каких-либо специальных внешних технических средств из арсенала формального синтаксиса предложения. Подключение может произойти как внутри предложения (например, как в нашем случае с *Мердлем* — на шве сложного предложения), так и за пределами предложения — позже или раньше, в последующем или предшествующем контексте.

Так, в нашем примере тематического ДС идущее от авторского голоса придаточное производит аналогичную вторичную предикацию не только к “человеку с такими заслугами перед обществом”, но одновременно и к другим отмеченным Бахтиным островкам той же чужой речи в приведенном отрывке: к *Знаменитый муж, украшение отечества*. С точки зрения “малого” одноголосого синтаксиса эти фрагмент и авторское придаточное не имеют реальных синтаксических связей, но с точки зрения ДС они являются субъектом и предикатом: ведь вторичная диалогическая интенция авторского придаточного предложения с равным успехом может быть отнесена здесь не только к *человеку с заслугами перед обществом*, но и к этим синтаксически отдаленным от него словам. Извлекая этот вторичный предикативный акт из глубинной смысловой структуры фразы, получим: *Тот, кто считается украшением отечества, выжал из него кучу денег* (смысловая вытяжка: *Украшение отечества выжало из него кучу денег*). Механизм тот же: авторский голос предизирует предикат чужого (чужое высказывание в данном случае: *Мердль — украшение отечества*). Голоса здесь синтаксически разобщены (отдалены друг от друга), внешних синтаксических показателей акта предикации нет, но он отчетливо ощутим.

Блуждающая предикация также опирается на введенный выше принцип референциального основания. В нашем, например, случае авторский голос может дополнительно диалогически подключиться только к тем синтаксически удаленным фрагментам, которые также являются чужими предикатами к *Мердлю*. Именно таковым является словосочетание *украшение отечества*, синтаксически отдаленное от авторского придаточного, и именно поэтому оно становится ощутимым для нас синтаксическим субъектом вторичной предикации со стороны автора.

Можно и еще более расширить действие вторичной авторской предикации. То же придаточное предизирует в нашем примере и окончание содержащего его сложного предложения, то есть предизирует не только реконструированный нами предикат ЧР, свернутый в именную группу (*Человек с такими заслугами перед обществом → Мердль имеет перед обществом большие заслуги*), но и предикат, синтаксически выраженно содержащийся в данном предложении (*не должен оставаться простым гражданином*). Мы получим уже третье условное выражение вторичной авторской предикации: *Тот, кто, по общему мнению, не должен остаться простым гражданином общества, на самом деле выжал из него кучу денег.*

Бахтин не останавливается и на этом: в случае максимального расширения идеи предикации голоса могут пониматься как сочетающиеся предикативно не только вне синтаксического единства конкретного предложения, но и в скрытом диалоге или полемике, когда один из предикативно скрещиваемых голосовых компонентов в языковом отношении полностью отсутствует (имплицитный, неявленный предикат чужой речи), но тем не менее реально влияет на смысл вторичных предикаций высказывания посредством своего рода семантического внедрения в их синтаксический субъект, то есть за счет того же референциального основания. Эта возможность зафиксирована Бахтиным в его схеме типов слов в качестве третьего, “активного”, типа ДС.

Пример тонального ДС. Описанное выше тематическое ДС далеко не исчерпывает бахтинского двуголосия, но лишь отчетливо демонстрирует его отличительные особенности. Второй наряду с тематической разновидностью двуголосия является тональное ДС, в котором описанные выше особенности двуголосых конструкций еще более специфицируются.

Мы употребляем здесь понятие “тональности” в качестве условно обобщенного выражения разветвленного и терминологически по-разному выражавшегося особого смыслового пласта бахтинской концепции. В философских контекстах этот пласт терминологически связывается Бахтиным с интенциональностью (интенцией) и аксиологией (прежде всего — с категорией оценки), а в собственно лингвистических контекстах — с понятием интонации.¹⁰

Отношения между темой и тоном могут пониматься по-разному. Чаще всего они рассматриваются либо изолированно, либо в жесткой связке. В первом случае берутся в расчет или только тематические соотношения компонентов (чистая семантика), или только аксиологические связи (например,

¹⁰ Интонация — это один из функциональных и лингвистически редуцированных синонимов философской интенции (если в МФЯ речь при обосновании НПР идет об интерференции интонаций, то в ПТД в аналогичных местах говорится об интенциях; СВР непосредственно построено на интенциональности; в ППД же, напомним, Бахтин был вынужден по рекомендации редакции заменить этот термин).

в стилистике). Во втором случае, наоборот, между тематикой и тоном усматривается глубинная сущностная связь¹¹.

У Бахтина и здесь своя, причем та же, логика. Тон и тема соотносятся между собой как два голоса, то есть тематическая и тональная сферы, как и голоса ДС, рассматриваются как имеющие в реальной речи одновременно независимое и взаимосвязанное существование и как способные вступать между собой в диалогические отношения. Объединение в речи тематизма и тональности, по Бахтину, обязательно, но обязательно при этом и одновременное сохранение каждой стороной своей специфики, что означает свободную комбинаторность сращений тематизма и тона, их изменчивость и текучесть. Это — фундаментальная установка всех бахтинских текстов. Выражалась она по-разному, начиная с известного тезиса о том, что значения как таковые формируются оценкой, и кончая часто воспроизводимой идеей о словах как простых материальных носителях для нужной нам диалогической интонации.

Тональность, таким образом, семантически уравнена в правах с тематизмом. В известном смысле тональная сфера даже доминирует у Бахтина над тематической, поскольку она “ближе” к персоналистической границе голосов, сохраняя показатели голосового разделения и при полном погашении тематических различий. Не случайно именно на основе тонального критерия строится одна из наиболее часто воспроизводимых бахтинских формул полифонии, звучащая как проведение одной и той же темы по разным сознаниям, в которых эта тема получает различную акцентуацию, что может менять и ее “последний смысл”.

Будучи повышена в семантическом “чине”, тональность становится и не менее синтаксически многофункциональной, чем тематизм. Тон, по Бахтину, может занимать обе главенствующие синтаксические позиции — и позицию субъекта, и позицию предиката. При этом тон может обладать абсолютной независимостью от темы: автор может подключиться в ДС к чужому тематическому высказыванию с помощью одной только его тональной предикации. Формальные грамматические показатели предикативного акта уже как бы “естественно” отступают здесь на второй план.

Приведем для иллюстрации как самой тональной предикации, так и ее сходств и различий с вышеописанной тематической предикацией, еще один бахтинский пример двуголосой конструкции (из “Нови” Тургенева):

“Зато Калломейцев воткнул, не спеша, свое круглое стеклышко между бровью и носом и уставился на студентика, который осмеливается не разделять его “опасений”. (ВЛЭ, 132)

В отличие от первого примера (с *Мердлем*) здесь не авторская речь вклинена в чужую, а чужая речь вклинена в авторскую. Можно условно назвать гибридные конструкции первого типа “скрытой авторской речью”, второго типа — “скрытой чужой речью”, но механизм двуголосия в обоих типах один и тот же. Принципиальное же отличие состоит не в этом, а в природе исходящей

¹¹ Прямое отношение к этому кругу вопросов имеет известная и излюбленная лингвистикой гумбольдтовская проблема о связи языка и мировоззрения, которая неоднократно всплывала и в работах Бахтина.

от автора диалогической предикации: в первом примере она осуществляется тематически, во втором — тонально.

Разберем второй пример по той же схеме, что и первый. Сколько здесь референтов и каков их соотносительный статус? Авторский голос предикцирует в общей сложности три раза. Во-первых, самого Калломейцева как “обычного” внелингвистического референта (*воткнул и уставился...*), во-вторых, *студентика* и, в-третьих, предикат ЧР к этому же *студенту*. Первую предикацию мы, чтобы еще более не утяжелять рассуждение, оставляем здесь в стороне¹², сосредоточившись на второй и третьей предикации, тем более что ядро ДС сконцентрировано именно в них. В этих двух предикациях, как и в примере с *Мердлем*, авторский голос имеет два разноприродных референта: во-первых, *студентика* и, во-вторых, предикат речи Калломейцева об этом же *студентике*. Тот же и механизм: автор предикцирует и *студентика* (то есть референт самой ЧР), и предикат речи Калломейцева об этом *студентике* с помощью одного и того же предиката. Действует здесь, следовательно, и принцип референциального основания вторичной авторской предикации.

Отличие же, и принципиальное, от нашего первого примера с *Мердлем* здесь в том, что в данном случае вторичная авторская предикация к предикату ЧР не имеет изолированно-”самоличного” тематического выражения и наложена как бы поверх тематического предиката самой ЧР. В содержательном отношении *Студентик, который осмеливается не разделять его опасений* — это одновременно и чужая речь Калломейцева о студентике, и первичный предикат авторской речи о том же студентике (безакцентно взятая тематическая сторона этого выражения равно здесь принадлежит и Калломейцеву, и автору), и, в-третьих, вторичная авторская предикация, направленная уже не на студентика, но на тональный компонент предиката речи Калломейцева об этом студентике. Эта последняя “невидимая” предикация осуществляется с помощью **тональной** переакцентуации тематики чужого предиката: мы одновременно чувствуем в этом фрагменте и тон высказывания о студентике самого Калломейцева, “которому не до иронии”, и иронизирующий над этим высказыванием голос (тон) автора. Если в случае тематического ДС мы могли в объяснительных и иллюстративных целях эксплицировать глубинную семантическую структуру вторичной предикации в имеющих привычный грамматический вид предикативных синтаксических конструкциях, то в данном случае это становится практически невозможным (попытка лексически и грамматически эксплицировать вторичную предикацию в тональных ДС требует, как минимум, разработки особого формализованного метаязыка).

И тем не менее вторичный предикативный акт в тональных ДС отчетливо ощутим. Так же, как это происходило в первом — тематическом — примере, тона разных голосов вступают здесь между собой в фундаментальные для соотношения голосов в ДС предикативные отношения: тон чужой речи занимает позицию синтаксического субъекта, авторский тон — позицию предиката. Имеется здесь и референциальное основание вторичной тональной предикации, синтаксически связывающее ее с чужой речью, — *студентик*. Если в первом примере с *Мердлем* вторичная предикация осуществлялась

¹² Отметим только, что первая предикация обеспечивает возможность подключения к высказыванию голоса самого Калломейцева.

между тематическими компонентами, то здесь в качестве синтаксического субъекта выступает тон и предикцируется он тоном же.

Тематизм и тональность. Можно, следовательно, говорить, что среди разновидностей ДС имеются два таких варианта скрытых двуголосых конструкций, различие между которыми проходит по границе между тематической и тоновой сферами интенциональности: 1) в одной гибридной конструкции без всяких синтаксических показателей предикативно скрещены отчетливо разделяемые тематические фрагменты разных голосов (пример с *Мердлем*); 2) в одной гибридной конструкции без всяких синтаксических показателей в одном и том же тематическом фрагменте соединены разные акценты двух голосов (пример с *Калломейцевым*). В первом случае — предикативно скрещиваются тематические компоненты, во втором — тональные.

В терминах предикативного акта это различие поддается более дифференцированной формулировке: если чужой голос размещается — с точки зрения формально выраженной внешней (не глубиной) синтаксической структуры самого ДС — в позиции субъекта, то он предикцируется автором тематически (случай с *Мердлем*); если же чужой голос размещен с точки зрения внешней синтаксической структуры ДС в позиции предиката, то, трансформируясь “волей” авторского голоса в субъект скрытого диалогического предикирования, он предикцируется автором тонально (интонационно, интенционально).

Тональность и тематизм составляют, таким образом, самостоятельные разновидности диалогической предикации. Наиболее интересны, конечно, случаи разного рода совмещений той и другой предикации, но это — тема следующего раздела, поскольку именно в этом направлении лежит дорога к полифонии. Здесь нам пока важно зафиксировать, что и в тематической, и в тональной предикации действуют одни и те же “скрытые” синтаксические механизмы.

Диалогизм вторичной предикации как первая половина ответа на лингвистическую загадку ДС. Итак, два равно слышимых голоса вступают в предикативную синтаксическую связь только во вторичной предикации; именно в ней, следовательно, сконцентрирована лингвистическая загадка ДС, от толкования которой зависит понимание и самого двуголосия, и, с другой стороны, монологизма и полифонии.

Может показаться, что поиск термина для определения “загадочной” специфики вторичной предикации лишь риторически имитируется нами. Действительно, искомый термин лежит на поверхности и уже назывался нами: специфика вторичной предикации состоит в ее диалогичности. Между субъектом и предикатом вторичной авторской предикации, поскольку они исходят от разных голосов, устанавливаются диалогические отношения, то есть отношения, аналогичные отношениям между репликами реального диалога. В семантическом плане это отношения согласия, несогласия, вопроса, ответа, иронии, благоговения и т. д.

Как возможно проникновение отношений такого рода внутрь предикативного акта? Ведь при его традиционном понимании, согласно которому только предикат нечто утверждает (описывает и пр.), субъект же

принципиально не утверждает, а именуется (референцирует, идентифицирует) предмет, диалогические отношения между субъектом и предикатом немислимы, как немислим диалог между именем, даваемым говорящим предмету, и последующим утверждением того же говорящего об этом предмете. Между именем и предикатом в их традиционном понимании имеются в виду совершенно иные по типу семантические связи (аналитические, синтетические, отношения истинности, нарративные и т. д.).

Интересующее нас проникновение элемента диалогичности внутрь вторичной предикации ДС возможно потому, что позицию субъекта, как мы видели, занимает здесь предикат ЧР, то есть то, что генетически само является утверждением. Предикация утверждения, идущего от первого голоса и лишь функционально трансформированного в синтаксический субъект, другим утверждением, идущим от второго голоса, и приводит к диалогизации отношений между субъектом и предикатом, то есть к установлению между ними отношений согласия, несогласия, иронии, благоговения и пр. Так, в нашем тематическом примере ДС мы имеем вариацию несогласия авторского голоса с чужим мнением по поводу оценки “общественной деятельности” Мерделя (в тональном примере мы чувствуем авторскую иронию по отношению к тону речи Калломейцева о студентике).

Поскольку диалогичность утверждается в рамках бахтинской концепции как принципиальное качественное свойство вторичной предикации в ДС, постольку для оттенения этой качественной особенности полезно контрастно сопоставить ее с предикативными актами в их традиционном “одноголосом” понимании. Вопрос этот касается фундаментальных глубин языка и как таковой требует, конечно, отдельного целенаправленного рассмотрения, поэтому мы здесь лишь наметим некоторые гипотетические пункты этого различия.

Диалогичность как следствие сопоставления двух генетических утверждений (предикатов) означает, что между субъектом и предикатом вторичной предикации ДС имеется определенная семантическая связь, а не абсолютно произвольное соположение смыслов (как, например, в нарративной конструкции *Лыжник улыбнулся*, в которой между понятиями “лыжник” и “улыбаться” нет имманентной семантической связи, например — аналитической, поскольку *улыбчивость* не входит в семантический состав понятия *лыжник*). Напомним, что поверхностной семантической экспликацией глубинной вторичной предикации служило в нашем тематическом примере выражение *То, что общее мнение считает заслугами перед обществом, есть умение выжимать из него кучу денег*, а смысловой вытяжкой из этого выражения — *Заслуги перед обществом — это умение выжимать из него кучу денег*. По последней фразе отчетливо видно, что между субъектом и предикатом здесь имеется несомненная семантическая связь (в данном случае — по типу контекстуальной антиномии). Иначе и быть не могло: наличие между субъектом и предикатом имманентной семантической связи — естественное следствие диалогической природы этой предикации (любое утверждение по поводу чужого утверждения не может не содержать семантического “моста”

между ними). Сам диалог есть в определенном смысле форма семантической связи.¹³

Если конструкция двуголоса и диалогична, то есть если в позиции субъекта находится предикат чужого высказывания, то авторский голос обязательно должен вступить с этим чужим предикатом в семантическую связь. Если этого не происходит, высказывание становится “странным”. Напомним интересные примеры А. Вежбицкой с тем же лыжником на необычно звучащие конструкции, типа *Хороший лыжник улыбнулся*. Просто *Лыжник улыбнулся* есть обычная произвольная, то есть семантически не связанная, нарративная предикация, никакого странного эффекта не вызывающая. Почему же такой эффект появляется в *Хороший лыжник улыбнулся*?

Потому, что здесь есть два голоса, но между ними **не установлены** семантические отношения. В позиции субъекта здесь, по Вежбицкой, цитация, то есть, по нашей терминологии, чужой предикат. Цитацией или чужим предикатом является здесь определение *хороший*.¹⁴ Авторский предикат *улыбнулся* предидирует только *лыжника* (аналог *Мердля*), то есть только референт чужой речи, не предидируя, как того требует презумпция ДС, одновременно и чужого предиката к этому референту, каковым является определение лыжника как *хорошего*, а значит и не вступая с ним в диалогическую семантическую связь. В этой “недоработке” авторского голоса и состоит одна из причин “странности” такого рода фраз. Странность исчезнет, даже если при интерпретации этой фразы имеющееся в ней соотношение разных голосов будет учтено в его максимально редуцированной форме, то есть если мы разделим *хорошего лыжника* на субъект и предикат и поймем фразу как: *Тот лыжник, который считается (я выше назвал, вы считаете, и пр.) хорошим, улыбнулся*. Здесь между *хорошим* и *улыбнулся* установлена, хотя и формальная, но именно семантическая связь по типу простой формальной отсылки к предшествующей реплике в тех же нарративных целях (а не для их диалогического сопоставления). Более же выразительно этот пример зазвучит, а странность “окончательно” исчезнет, если мы составим не нейтрально-отсылочную и нарративную по замыслу, а диалогически разнонаправленную двуголосую конструкцию, в которой чужой и авторский предикат будут оспаривать друг друга, например:

¹³ Это относится не только к тематическим ДС. В тональных ДС механизм тот же: тональный акцент авторской предикации находится с акцентом чужого голоса в таких же внутренне закономерных отношениях, как и тематическая предикация в первом примере. То вторичное предикативное соотношение, которое имеется в нашем примере между тоном Калломейцева в его оценке *студентика*, и тоном автора, имеет одновременно диалогический и закономерный характер. В языке, по Бахтину, есть особая тональная сфера, и она имплицитно упорядочена в себе безотносительно к внелингвистическим референтам речи и к чистому тематизму. Между тонами есть свой аналитизм, свой синтетизм, свой антиномизм и символизм, которые и влияют на взаимопредикацию тонов. Последнее утверждение является естественным лингвистическим следствием фундаментального бахтинского тезиса об амбивалентной взаимосвязи серьезности и смеха как внутренних форм мышления (мы вернемся к этой теме во втором разделе).

¹⁴ Определение *хороший* может быть, конечно, и самоцитацией, отсылающей к собственному предшествующему речевому акту того же говорящего, но дела это не меняет.

Хороший лыжник то и дело падает (внешней экспликацией глубинной вторичной предикации диалогической природы будет здесь: *Тот, кого вы считаете хорошим лыжником, в действительности то и дело падает*). Эта фраза, выпукло демонстрирующая интересующую нас особенность вторичной предикации, была специально искусственно построена, как легко можно заметить, по аналогии с примером о Мердле, то есть между чужим предикатом как субъектом авторской речи и авторским предикатом была установлена семантическая связь по антиномичному принципу.

Итак, между субъектом и предикатом вторичной диалогической предикации обязательно должна быть семантическая связь. С другой стороны, однако, сама по себе опора на имманентную семантическую связь не является спецификой двуголосия; на семантических взаимоотношениях между субъектом и предикатом строятся многие одноголосые дискурсы (логический, диалектический, символический и пр.). Дело, надо понимать, не в факте наличия семантической связи, но в ее специфичности.

Если искать отличия между двуголосием и одноголосыми дискурсами, также основанными на семантической связи, то прежде всего очевидно, что условно само введенное нами основание их внешнего сходства — категория семантики, поскольку последняя в ее обычном понимании для бахтинской концепции “тело инородное”. У Бахтина эта сфера покрывается теорией **интенционального** расслоения языка, основанной на персоналистическом (а не аналитическом или синтетическом) критерии разделения, сопоставления или объединения смысловых компонентов, вбирающем в себя в том числе и отсутствующие в чистой семантике тональные компоненты смысла. Поскольку бахтинский интенционально-персоналистский подход к области смысла есть отражение его общей установки на диалог, постольку этот подход используется им и применительно к диалогической по своей природе вторичной предикации ДС. Можно и обобщить: бахтинская теория интенциональности персоналистически и диалогически переосмысливает все те семантические связи, которые обычно рассматриваются как участвующие в формировании одноголосых предикативных актов с семантически произвольной природой (то есть дискурсов логического, диалектического или символического типа).

В общем приближении это переосмысление сводится к следующему. Ориентация вторичной предикации ДС на диалогическое соотношение смыслов делает ее безразличной к внутренним семантическим закономерностям как таковым — к тому, что в логике и диалектике называется самопорождением, саморасчлением и саморазвитием смысла и что не только составляет их основной предмет, но и является опорой для создания логических и диалектических предикативных актов. Эта сфера имманентных смысловых закономерностей выпадает из бахтинского двуголосия потому, что в ней действуют сверхличные правила “чистой” семантики, вмещенной в пределы нейтрального и общего сознания, и не действует принцип диалогического соотношения смыслов по персоналистическому критерию, предполагающему соприкосновение разных голосов (сознаний). По тем же причинам не вовлечены в бахтинскую интенциональность и различные типы взаимоотношений

безлично понимаемых смыслов с областью онтологических (предметных или сущностных, вплоть до трансцендентных) референтов. Не аналитические или синтетические отношения смыслов между собой и не непосредственные отношения смысла речи с предметом, пусть и самые сложные, вплоть до символических, но отношение слова к чужому слову об этом же предмете, а через него и с самим предметом — в центре бахтинской интенциональной версии семантики, а значит и в центре вторичной предикации ДС.

В лингвистически же конкретном плане это абстрактно-обобщенное отличие между семантически произвольным типом предикации в логике, диалектике и т. п. и семантическими отношениями между субъектом и предикатом вторичной предикации ДС может быть описано как отличие принципа возможного сложения смыслов в некое семантическое сверхединство от принципа обязательного сохранения семантической противопоставленности голосов (их антиномичности — в широком персоналистическом смысле) и потому невозможности их слияния в некое единое смысловое образование, имеющее совокупную референцирующую силу. В рамках единого сознания можно лингвистически “складывать” в такое единство практически все смыслы, при объединении же в одной языковой конструкции двух сознаний (голосов) смыслы — и при всем возможном их согласии друг с другом — всегда сохраняют отдельное бытие (не нейтрализуются). Этот всегда сохраняющийся семантический зазор между голосами и составляет, собственно говоря, истинный смысл диалогической вторичной предикации. Не субстанция смысла, не смысл как таковой, но соотношение смыслов — коммуникативная цель диалогической предикации.

Принцип сложения смыслов в некое одно осуществляется в одноголосом синтаксисе самыми разными способами. В том числе и сам предикативный акт может пониматься как выражение изначально совокупного общего смысла, то есть как имя, распустившееся в предложение (таковы по своей “конструкторской идее” чистые аналитические конструкции). Логическое *Все птицы летают* может быть свернуто в *Летающие птицы* или в *Полет птиц* или, в финале, просто в понятие “птица”¹⁵. Символическое *Смерть оживляет* может быть свернуто в *Оживляющую смерть* и т. д. В пределе допустимо и сложение компонентов диалектического синтетического предикативного акта в новое сложносоставное имя (*Эйдос одновременно движется и покоится* → *Эйдос есть движущийся покой* → *Движущийся покой эйдоса*). Более того: в пределах одноголосого синтаксиса возможно и понимание в качестве сложного имени и не свернутого (“не сложенного”) предикативного акта в его исходном двусоставном целом, то есть

¹⁵ Поэтому, в частности, и та как бы логическая, то есть построенная по аналогии с аналитическим типом семантической связи, конструкция, которая также приводится Вежицкой в ее ряду примеров с лыжником — *Хороший лыжник никогда не злоупотребляет мазью*, не вызывает (в отличие от *Хороший лыжник улыбнулся*) эффекта необычности. Здесь нет второго голоса, и потому эта конструкция может быть свернута в именную группу *Никогда не злоупотребляющий мазью хороший лыжник*, а в пределе и в просто *Хороший лыжник*.

понимание предикативной конструкции как общей пропозиции, которая может обраться разными иллокутивными функциями (см., напр., классический пример из теории речевых актов: пропозиция *Иван зарядил ружье* может иметь разные иллокутивные функции — функцию вопроса, предупреждения об опасности, функцию простого нарратива и т.д.). При таком понимании грамматический предикативный акт в его целом фактически трансформируется в имя, поскольку он в своем исходном предикативном (а не свернутом в именную группу) виде как бы занимает по отношению к иллокутивной функции речевого акта позицию синтаксического субъекта. Добавляющаяся же к нему иллокутивная функция выполняет миссию коммуникативного предиката.¹⁶ Существенно и то, что может в одноголосом синтаксисе “сложиться” в текущую контекстуальную дескрипцию с функцией общего и единого моноименования и предикативный акт, не являющийся таковым изначально, то есть составленный, в отличие от логики или символического высказывания, в семантическом отношении произвольно (по типу *Лыжник улыбнулся* → *Улыбнувшийся лыжник*). Получается, что одноголосые предикативные акты с семантической связью между субъектом и предикатом объединяются по этому признаку с нарративными конструкциями, не предполагающими такой связи, и единым объединенным фронтом противостоят двуголосой предикации.

В самом деле: во всех перечисленных случаях сложения смысловых компонентов предикативного акта в некое семантическое единство изначальный референцирующий смысловой объем конструкций в этом единстве в принципе сохранился, причем сохранился в обоих отношениях: и не уменьшился, и не увеличился. Если же мы свернем в такого рода смысловое сверх-единство двуголосую конструкцию, то в ней произойдет и то, и другое: из свернутого референциального пространства, во-первых, исчезнет главный референцируемый двуголосой конструкцией момент — факт диалогического смыслового зазора между голосами, во-вторых, в референцирующее пространство одновременно добавится то, что раньше в него не входило — “содержание” авторского предиката. В ДС это “содержание” утверждалось, как то и положено предикату, в свернутой же именной группе оно референцирует (именует).

Так, если мы условно трансформируем первый пример в ряд конструкций: *Мердль одновременно имеет перед обществом заслуги и выжал из него кучу денег* → *Имеющий перед обществом заслуги и выжавший из него кучу денег Мердль*, то вместо диалогического спора голосов получим как бы “диалектический” синтез качеств, одновременно свойственных референту (Мердлю). Из реплик двух разных спорящих голосов мы получили моновысказывание, именуемое референт “сложной природы”: можно ведь одновременно и обокрасть общество, и иметь

¹⁶ Теория речевых актов имеет много точек соприкосновения с бахтинским двуголосием; в ее рамках возможна в том числе и диалогическая интерпретация соотношений между пропозицией (аналогом субъекта) и иллокуцией (аналогом предиката).

перед ним какие-то заслуги в другом отношении.¹⁷ Если, таким образом, снять имеющиеся между исходящими от разных голосов смыслами предикативные отношения, то тем самым мы снимем и сам факт двуголосия, а вместе с этим и сменим, как говорилось выше, смысловой объем референта фразы: если во вторичной предикации им была ЧР, то в полученной именной группе наряду с ЧР войдет в структуру референта и сам авторский предикат (в одноголосых же конструкциях, напомним, референцируемый смысловой объем остается при сворачивании предикативного акта в именную группу тем же). Вместо функции диалогического соотношения смыслов мы получили в именной группе новую смысловую субстанцию. Нейтрализация голосов ДС в именной группе с общей референцией, таким образом, невозможна: нейтрализуя голоса, мы аннигилируем само ДС.

Очевидно, что здесь мы имеем дело с имманентно содержащейся в теории двуголосия бахтинской интерпретацией принципа оппозиции (имеющееся здесь в виду проблемное поле обозначается нами через понятие “оппозиции” условно; сюда же входит и бинарный принцип, и проблема антиномий в их широком понимании, и проблема соотношения части и целого и т. д.). Двуголосие — это специфически бахтинский аналог оппозиции; понимание связывающих два голоса отношений как предикативных, то есть таких, которые, с одной стороны, предполагают смысловую связь между голосами, но, с другой стороны, не позволяют им нейтрализоваться, — бахтинская версия разрешения оппозиционного напряжения¹⁸.

Такова лишь общая наметка отличий ДС от одноголосых предикативных актов. Если следовать по этому пути далее, то (мы пропускаем здесь промежуточные звенья и лишь фиксируем перспективу) можно прийти к тезису, что наличие двух не нейтрализованных голосов

¹⁷ Здесь имеется одна тонкость, которую необходимо иметь в виду для понимания нашей интерпретации и которая связана с уже описанной выше необязательностью для диалогического предикативного акта привычной грамматической формы. Вследствие этой особенности ДС наша трансформация диалогического предикативного акта в именную группу может сохранить в пределах целого высказывания двуголосый привкус (как он сохранялся в примере с Мердлем в именном словосочетании *Украшение отечества*). Тонкость здесь в том, что в таком случае сохраняется и сам предикативный акт между голосами; мы же рассматриваем трансформированную фразу как сложную именную группу со **снятым** предикативным актом, то есть рассматриваем ее в пределах одного голоса.

¹⁸ Имеется достаточно оснований полагать, что принцип оппозиции занимал в бахтинской философии приоритетное положение. Наиболее явственно эта приоритетность проявилась, конечно, в карнавальном пласте бахтинской концепции. Но не только. В глубине бахтинской интерпретации этой темы просматриваются очертания фундаментальной для всей его философской позиции в целом (и нередко ставящейся под сомнение) синтетической идеи о генетическом родстве двуголосого слова и двутелого образа, а значит и о концептуальном родстве полифонической и карнавальной концепций. Бахтин выделял и две соответствующие базовые оппозиции: в карнавальной концепции — оппозицию смех/серьезность, в полифонической — оппозицию точек зрения извне/изнутри (как абстрактно обобщенную редукцию взаимоотношений Я и Другого, Я и Ты). В далекой архетипической перспективе эти оппозиции функционально сближались Бахтиным (мы вернемся к этой теме в конце второго раздела).

является обязательным условием предикативного акта и что привычная для нас грамматическая форма предикативного словосочетания не есть обязательная форма предикативного акта, или, точнее, не есть его адекватная абстрактная формула. Предикативной эта грамматическая форма будет только в том случае, если позиции субъекта и предиката занимают в ней разные голоса. Косвенным, но достаточно сильным аргументом в пользу этого предположительного тезиса и является описанная выше возможность сворачивания грамматически выраженных одноголосых предикативных актов в грамматически непредикативные словосочетания без потери и, главное, без увеличения исходного референцирующего смыслового пространства. По существу, это свидетельствует, что отнюдь не в предикации внутренний смысл таких одноголосых конструкций (того же логического суждения, например), а в именовании. Здесь все в предикативном акте именуется и все именуется: и лыжник, и тот факт, что он улыбнулся; и лыжник, и тот факт, что он хороший, и тот факт, что он не злоупотребляет мазью; и люди, и тот факт, что они смертны; и эйдос, и то, что он покоится и движется и т. д. Это же обстоятельство проявляется и в описанном выше случае понимания грамматического предикативного акта в его целом как общей пропозиции, которая фактически занимает по отношению к предикации его иллокутивной функции позицию синтаксического субъекта (*Иван зарядил ружье*). Действительно: возможность функционирования грамматического предикативного акта в качестве пропозиции свидетельствует о том, что он не содержит в себе утверждения в качестве своей обязательной составляющей, а значит и не содержит внутри себя диалогического или коммуникативного компонента. Если назвать такие конструкции ввиду общей референцирующей функции всех их составляющих **именующими** речевыми актами — в отличие от собственно **предикающих** (утверждающих) речевых актов, то тогда наличие диалогического или коммуникативного компонента, как обязательного “попутчика” или “спутника” утверждения, станет дифференцирующей конститутивной особенностью предикативных речевых актов. То, что не содержит в себе таких компонентов, не будет, с этой точки зрения, являться предикативным актом.

Это гипотетически введенное разделение речевых актов коррелирует с двумя выделявшимися Бахтиным основными функциями языка — функцией становления мысли (именование) и коммуникативной функцией (предикация). Логика, диалектика и символические высказывания ориентированы не на утверждение, не на коммуникацию и диалог; они прежде всего стремятся именовать (идентифицировать, адекватно выразить) свои сложные референты, установить искру контакта между словом как таковым и предметом (такова же, по Бахтину, и поэзия). В таких конструкциях и глагол, формально занимающий позицию предиката, не утверждает в прямом смысле, но нечто именуется. Формообразующим же предикативный акт принципом является коммуникативная по своей природе установка на диалог, проявляющаяся в обязательном наличии в одной конструкции, пусть и в редуцированной

форме, двух голосов. Если в конструкции остается один голос, она трансформируется из предикативного речевого акта в именующий.

Особо следует оговорить, что между предикативной и именующей языковыми интенциями, между коммуникативной функцией и функцией становления мысли нет иерархических отношений — уже по той очевидной причине, что они относятся к принципиально разным и не сопоставимым концептуальным и языковым сферам. Другое дело, что предикативные речевые акты имеют, по Бахтину, архетипическое первородство и потому чистое именование, без хотя бы редуцированной формы диалогизма, каковой является оппозиция точек зрения извне/изнутри, по Бахтину, невозможно (именование сложных референтов, не имеющих собственного имени, происходит в том числе и с целью сообщить это вновь найденное имя другим и пр. — подробнее об этом будет говориться ниже). С другой стороны, и каждый предикативный акт имеет именующую составляющую. Эта “корневая” взаимная диффузность того, что на вершинах жизни языка расходится, связана, по-видимому, с тем, что архетипически первородный предикативно-диалогический речевой акт осуществлялся изначально в синтетической именной форме (Вяч. Иванов говорил даже, что предикативная связка была “сознательно” введена в изначально синтетическое слово), так что в определенном смысле можно говорить об архетипичности именной составляющей предикативного акта, что, как мы увидим ниже, существенно сказывается и на вторичной диалогической предикации ДС. И сознательные двуголосые гибриды предикативной природы, и одноголосые именующие речевые акты относятся к изолированным языковым стратегиям, возросшим из общей предикативно-диалогической архетипической почвы.

Если принять это разделение типов речевых актов и его толкование, тогда то, что обычно принято считать грамматической формой предикативного акта, окажется в большей степени соответствующим не предикативным, но именующим речевым актам¹⁹. Эта грамматическая форма предстанет в таком случае как целенаправленно обработанная одноголосая редукция (почти имитация) архетипа предикативности в выросших из него именующих речевых актах со сложным семантическим строением референта. Собственно же предикативные (ориентированные не на именование всё усложняющихся референтов, а на утверждение и диалог) акты могут, так же как и процессы именования, осуществляться самыми разными способами, включая механизмы глубинных синтаксических и семантических структур, игру пресуппозициями, контекстами, тонами и пр.

¹⁹ Этим, кстати, может быть объяснено то обстоятельство, что предикативное соотношение голосов в ДС чаще всего не имеет привычной грамматической формы предикативного акта; можно говорить даже, что примеры такого рода — см. выше фразу о постоянно падающем хорошем лыжнике — выглядят не совсем органичными с точки зрения двуголосия (здесь залегает требующий отдельного рассмотрения особый концептуальный пласт, связанный с проблемой соотношения двуголосия и символических синтетических высказываний, активно использующих “прием” распределения антонимов по позициям субъекта и предиката).

Предложенное разделение типов речевых актов позволяет в том числе и зафиксировать различие между первичной и вторичной авторской предикациями в ДС: первичная предикация — это именующий речевой акт, вторичная — собственно предикативный речевой акт.

Итак, диалогический компонент вторичного предикативного акта резко отделяет ДС от всех типов дискурса, признаваемых одноголосыми. Однако сам по себе диалогический принцип как абстрактная философия еще недостаточен для понимания специфики предикативного акта между голосами внутри единого ДС. Мы можем и будем в дальнейшем называть вторичную авторскую предикацию диалогической, но это только “половина” дефиниции, указывающая на генетическое родство вторичной предикации ДС с диалогом, но не указывающая на их принципиальные различия, связанные с синтаксическим единством ДС в противоположность синтаксическому распаду диалога на реплики. Диалогизмом загадка ДС не исчерпывается: оно не только двусоставно, но и едино, и это единство не менее значимо, чем факт наличия двух находящихся в диалогических отношениях голосов. Если факт близости ДС к диалогу позволил нам зафиксировать отличия двуголосия от одноголосых дискурсов, то фиксация отличий двуголосых конструкций от диалога должна, по идее, дать нам искомую вторую “половину” дефиниции ДС.

Монологизм вторичной предикации как вторая половина ответа на лингвистическую загадку ДС. В самом деле: степень диалогичности и ее формы могут быть разными. В бахтинском концептуальном мире проложены принципиальные границы не только и даже не столько между диалогическими и недиалогическими отношениями, сколько внутри диалогического пространства. Можно говорить о трех принципиально различаемых Бахтиным степенях диалогизма: о собственно диалогических отношениях (реальный диалог), о полифоническом типе этих отношений и о — существенный момент — “монологической” степени диалогических отношений. Искомая нами вторая половина “загадочной” специфики ДС в том и состоит, что оно является монологической разновидностью диалогических отношений.

В глубине бахтинской философии языка лежит оксюморон: двуголосие монологично.²⁰ При всем том, что именно диалогизм формирует специфику двуголосых конструкций, диалогические отношения в них не полноценны, но имеют монологически редуцированный характер. В чем состоит эта “монологическая составляющая” диалогических отношений в ДС?

Выше говорилось, что факт распределения голосов по позициям субъекта и предиката обеспечивает их равную слышимость в высказывании. И действительно, в нашем, например, тематическом ДС отчетливо звучит и голос “общего мнения”, и голос иронизирующего над ним автора. Вместе с тем, однако, отчетливо ощущается и то, что авторский голос “берет вверх” над чужим. Чужая позиция сохраняет непосредственную и самоличную слышимость, но авторская позиция стоит на иерархической лестнице все же выше, монологически превосходя чужую.

²⁰ У Бахтина предполагается и обратная оксюморонная формула — *монологизм двуголос*, но об этом позже.

Иерархическую терминологию для описания соотношения голосов в диалогическом пространстве употреблял и сам Бахтин, фиксируя на одном полюсе жесткую субординацию голосов, то есть абсолютное подавление одного голоса другим (монологический роман), на втором — равноправие голосов (полифонический роман). Двуголосие — не монологизм в том смысле, что оно не одногласно, но, с другой стороны, между двумя голосами ДС соблюдается монологическая по типу субординация.

Однако иерархическая терминология звучит лингвистически неопределенно. Более прозрачен в лингвистическом отношении другой ряд бахтинских терминов — изображаемый и изображающий языки, образ языка, и, наконец, “объектность” языка (“объектная тень”, падающая на один из звучащих голосов со стороны другого голоса). В рамках предикативной интерпретации темы этот постоянно подчеркиваемый Бахтиным факт некоторой “объективации” одного голоса другим может быть зафиксирован уже конкретно синтаксически — через констатацию занимаемых “объективируемым” и “объективирующим” языком синтаксических позиций внутри предикативного акта. Если изображаемый голос, по Бахтину, “объективируется” изображающим голосом, так ведь и синтаксический субъект высказывания тоже есть “объект” предикации. Общая формула ДС с этой точки зрения такова: “объективируется” голос, находящийся в позиции субъекта, “объективирует” голос, находящийся в позиции предиката.

Так, в нашем первом примере ДС осуществляется диалогическая предикация автором голоса “общего мнения”, приводящая к частичной объективации последнего²¹. Ироническая тень, падающая от авторского голоса, объективирует (монологически подавляет) “общее мнение”. Эта объективация чужой позиции происходит потому, что авторский голос фактически приостанавливает здесь диалог, произвольно как бы завершая его в свою пользу. Именно вторичная авторская предикация и выполняет эту функцию монологического “завершения” диалога и объективации чужой позиции в некой поданной как “конечная” реплике. Вторичная предикация ДС, таким образом, двулика: ее семантическая природа и генезис отношений между ее субъектом и предикатом — диалогические, ее результат — монологический.

Не противоречит ли такая иерархическая интерпретация выше утверждавшемуся в качестве основополагающего тезису о равноправии голосов, находящихся между собой в синтаксических отношениях субъекта и предиката? Нет, не противоречит: голос, помещаемый в позицию субъекта, равен второму голосу в том смысле, что он сохраняет автономию: и будучи объективированным через предикацию вторым голосом, он остается самим собой, остается “вещью-в-себе”. Мы продолжаем его слышать в полном смысловом объеме и можем без труда вычленив объективированный голос из ДС в его самостоятельной и референцирующей и предикативной смысловой силе по отношению к *Мердю*, чему никак не препятствует то обстоятельство, что мы

²¹ Принципиальным является при этом то, что чужой голос лишен в том же ДС возможности объективировать авторский — при описании полифонической идеи это обстоятельство будет играть важную роль.

одновременно слышим в пределах той же конструкции и другой голос, утверждающий нечто об этом голосе и тем объективирующий его.

Объективация смысла, помещенного в позицию синтаксического субъекта, является фундаментальным языковым принципом, согласно которому синтаксический субъект “берет” референт как “вещь” в ее объектной форме или, в другой терминологии, в состоянии “бытия-в-себе”, в состоянии “самотождества”, то есть “берет” вещь без тех субстанциальных и/или смысловых бликов, которые исходят от нее в состоянии “бытия-вовне”. Это объектно взятое “бытие-в-себе”, не предполагающее никакой собственной смысловой экспансии вовне, с другой стороны, не допускает и своего смыслового растворения в чужом смысловом пространстве. Предикация идет к “вещи-в-себе” извне, а она отражает эти извне исходящие чужие смысловые блики (то есть предикацию) лишь на своей внешней оболочке, не пропуская их внутрь себя.

Иначе, как мы видели, обстоит дело в именующих речевых актах, например, логической или диалектической природы, в которых позиция синтаксического субъекта тоже “берет” вещь в состоянии “бытия-в-себе”, но предикаты приходят к ней не извне, а как бы изнутри, “раскручивая” внутреннее смысловое строение этого “бытия-в-себе”. Поэтому здесь и возможны как процесс “распускания” слова (понятия) в предложение, так и процесс “сворачивания” предикативного акта в именную группу или прямо в имя. В модифицированном виде, но то же самое мы имеем и в нарративных речевых актах (*Лыжник улыбнулся, Иван зарядил ружье*), в которых между субъектом и предикатом нет семантической связи, но которые посредством предикативной конструкции, являющейся, напомним, пропозицией, составляют “портрет” внешней ситуации как сложносоставного референта, то есть тоже направлены на фиксацию внутреннего строения некой ситуации как “бытия-в-себе”, на ее поэлементное именование.

В соответствии с риторическим развитием темы и тем “местом”, на котором перед нами встала проблема объективации, мы шли здесь от двуголосия к одноголосым именующим актам. Однако логическая связь здесь, скорее, обратная. Установка на объективацию вещи в состоянии “бытия-в-себе” и на разворачивание ее внутренней структуры — это, собственно говоря, прямая телеология именно именующих речевых актов. В этом смысле объективацию одного из голосов в предикативном акте ДС можно понимать как редуцированное именование, как отражение в предикативном акте архетипической именной составляющей речи. Вещь, как и в именующих речевых актах, берется в ДС в состоянии “бытия-в-себе” (архетипическая именная составляющая), но предикация идет не изнутри и не отражает внутреннее строение вещи, а привносится извне, отражая отношение к этой вещи со стороны другой вещи (чужого голоса), то есть отражая функциональное соотношение двух отдельных смыслов, а не некую единую смысловую субстанцию с многокомпонентным внутренним строением.

Получается, таким образом, что и именующие речевые акты содержат в себе редукцию (почти имитацию) предикативного акта, и предикативные речевые акты содержат редуцированную форму именующего речевого

акта²². При всем телеологическом различии между этими речевыми актами их взаимная диффузность, восходящая к архетипическому синтетическому слову, неустраима. Любой именующий акт содержит предикативный фермент, и при любом объединении двух голосов в одной синтаксической конструкции, в одном предикативном акте, один из них в соответствии с принудительными законами языка обязательно подвергается со стороны другого голоса, занимающего позицию синтаксического предиката, редуцированному именованию, то есть объективации, что мы и зафиксировали выше в качестве “монологической составляющей” ДС. Но поскольку ДС — это именно предикативный, а не именующий речевой акт, процесса семантического сворачивания двух голосов в некий единый сверх- или архи-смысл, то есть их нейтрализации в именной группе, при этом не происходит.

Изложенная выше интерпретация процесса объективации чужого голоса описывает ситуацию с несвойственной бахтинским текстам стороны. Но факт монологической объективации в ДС одного голоса другим не противоречит и собственно бахтинскому смысловому контексту, прежде всего — установке на диалог. Напротив, именно в этом факте монологической объективации одного из голосов ДС отчетливо проявляется бахтинская идея о происхождении предикативного акта из диалога, точнее — из реплики диалога. Монологическая объективация одного из голосов ДС подчеркивает фундаментальную изоморфность в семантическом строении предикативного акта и отдельно взятой реплики диалога: та или иная степень “объективации” чужого голоса является естественным семантическим свойством и того, и другого. Действительно: монологичность есть “промежуточное” свойство семантической структуры диалога, в котором каждая очередная реплика подвергает предшествующую или предвосхищенную чужую реплику смысловой объективации. Именно это промежуточное семантическое свойство диалога и перешло во вторичный предикативный акт ДС, который ведь воспроизводит не сам диалог как совокупность многих реплик (в этом и состоит то отличие диалога от двуголосых единых конструкций, о котором говорилось выше), но семантическую структуру изолированно взятой реплики диалога как единой в себе синтаксической конструкции, а потому воспроизводит и свойственную реплике монологическую функцию объективации чужой позиции.

²² Это обстоятельство интересно отразилось в лосевском философском определении категориального статуса именительного падежа как “специальной” грамматической формы, предназначенной для помещения в позицию синтаксического субъекта: смысл именительного падежа, функционирующего в позиции синтаксического субъекта предикативных (не именующих) речевых актов, толкуется как семантическое “взятие” вещи в состоянии самотождества ($A=A$), предикат же понимается при этом как “произвольная интерпретация” этой вещи со стороны. Логика же и диалектика считаются с такой точки зрения не содержащими произвольных интерпретаций предмета, то есть, в нашей терминологии, считаются именуемыми (раскрывающими внутреннее строение синтаксического субъекта), а не предикативными актами. (см. *Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982, сс.360 - 363 и др.*)

Совмещение двух половин ответа на лингвистическую загадку ДС дает нам, таким образом, построенную в духе Бахтина общую формулу ДС как **монологической разновидности диалогизма**, имеющую излюбленную им амбивалентную смысловую форму.

Монологическую составляющую имеет, конечно, не только тематическая, но и тональная разновидность ДС. Поскольку чужой тон занимает позицию субъекта, а авторский — позицию предиката, чужая тональность объективируется и монологически изображается авторской. В тональной предикации, так же как в тематической, именно чужой голос объективируется авторским; и в том и в другом случае чужой голос лишен такой возможности. Но при этом в обоих разновидностях ДС мы продолжаем слышать объективируемые голоса в их полной и самостоятельной предикативной силе. Разница между ними в другом — в форме объективирующего изображения предикатируемого чужого голоса: тональной или тематической.

Специфическая особенность монологической объективации чужого голоса в ДС состоит при этом в том, что объективируемый голос ДС мы можем продолжать слышать в его полном объеме, то есть можем вычленив его и в непосредственно тематическом, и в тональном отношении, авторский же, объективирующий, голос может слышаться как тематически и тонально, так и только тонально, то есть как бы в лингвистическом смысле “не полностью”. В пародии, например, мы авторского голоса в тематическом отношении прямо не слышим, чужой же, объективируемый, голос слышится в обеих ипостасях. Автор осуществляет в таких случаях по отношению к чужой речи только тонально-аксиологическую предикацию; тематическая сторона остается при этом как бы общей. В бахтинских текстах это явление называется “перекцентуацией”, то есть таким процессом, при котором смена акцента в формально остающейся той же теме ведет к изменению смысла высказывания.

Возможны, хотя это и труднее иллюстрировать на конкретных примерах, и обратные случаи, когда предикатируемый голос тематически скрыт и в позицию объективируемого субъекта двуголосого высказывания помещается тональный акцент чужого голоса. В таких случаях происходит то, что в параллель перекцентуации темы можно назвать “перетематизацией” тона. Сложность здесь в том, что интонационная структура труднее сжимается в аббревиатуру, то есть до какого-либо отдельного интонационного фрагмента, способного стать изолированным символом чужой интонационной фразы в ее целом и в качестве такового поддающегося помещению в позицию синтаксического субъекта. Тем не менее “перетематизация” тона, приводящая к двуголосию, возможна. В качестве иллюстрации можно легко себе представить какое-либо известное музыкально-словесное произведение, в котором резко изменено его знакомое всем тематическое наполнение, например, мелодию государственного гимна со словами из опереточного жанра. Или — гипотетический случай ведения передачи, например, о вручении Оскара в той интонации анонимной угрозы, которая была свойственна, по Бахтину, советским радиодикторам прошлых лет, передающим важные

государственные сообщения. Мы получим здесь ироническую предикацию не темы, но тона: здесь не одно и то же содержание тонально переакцентируется, а одна и та же интонационная форма наполняется разным тематическим содержанием. Все это не изоциренно экзотические, а самые обычные явления речевой жизни, не всегда осознанно воспринимаемые на слух. “Переакцентуация” смысла и “перетематизация” тона — семантические следствия монологической объективации чужого голоса, происходящей в каждой двуголосой конструкции.

В целом предикативная интерпретация бахтинской концепции двуголосия свидетельствует о том, что, при всей внешней ангажированности этой концепции литературоведением и лишь иногда — лингвистикой, она разрабатывает не интересную частную подробность или вновь открытую специфическую особенность прозаического дискурса, но направлена на общие фундаментальные принципы языка. Направлена одновременно на модификацию сложившегося понимания этих принципов и, аналогично пафосу ивановского символизма, на обновляющее восстановление утраченных, с бахтинской точки зрения, лингвистикой языковых архетипов, в первую очередь — на восстановление архетипа предикативного акта. Этот архетип мыслился Бахтиным двуголосым и, следовательно, аналогичным амбивалентной формуле двуголосых конструкций, то есть как одновременно имеющий и диалогическую и монологическую природу (преимущественный же акцент бахтинских текстов на диалогическом принципе может быть объяснен тем, что именно этот принцип полностью выпал из формально-грамматического понимания предикативного акта). В этом смысле наша исходная гипотетическая аналогия двуголосия с предикативным актом нарастает до их сущностного сближения. Некоторые новые детали этого сближения будут отмечены в конце второго раздела.

ЧАСТЬ 11. ДВУГОЛОСИЕ И ПОЛИФОНИЯ.

Имеется ли у полифонии собственное лингвистическое лицо? Аналогия с предикативным актом эксплицирует собственно лингвистическую инновацию Бахтина, состоящую в идее архетипичности синтаксической структуры ДС. Однако ДС — это только базовая посылка бахтинской мысли. Искомой целью была полифония, противопоставляемая монологизму и вводимая на основе двуголосия, но отнюдь не в качестве синонима последнего. Взаимоотношения между этими тремя базовыми бахтинскими категориями составляют сложный смысловой узор.

Ларчик этот, конечно, не открывается простым арифметическим ключиком; дело здесь не в противопоставлении одного голоса (монологизма) двум (двуголосию) и не в противопоставлении двух голосов — многим, более чем двум, голосам (полифонии). В монологических романах также могут звучать и два и более двух голосов. ДС вообще, как мы видели, есть монологическая разновидность диалогизма. Двуголосие принципиально отлично от

одноголосия (в нашем поле сравнения — от логики, диалектики, символики и т.д.), поскольку в нем объединены два голоса, но все без исключения введенные Бахтиным разновидности ДС монологичны, так как в них всегда один из двух голосов берет вверх над другим. Будучи антитезой монологизму, полифония в каком-то смысле антитетична, следовательно, и по отношению к двуголосию, поскольку последнее принципиально монологично. Дело здесь не в количестве голосов (в глубине бахтинской концепции предполагается, что их всегда больше, чем один), а в **типе отношений** между ними.

В философском плане отличие монологизма, а вместе с ним, следовательно, и двуголосия, от полифонии формулируется Бахтиным с точки зрения типа отношения между голосами как противопоставление финальной “победы” одного из голосов их равноправному и полноценному сосуществованию. Ни голос автора, ни голос рассказчика, ни голоса героев не становятся, по Бахтину, доминантой полифонического романа. В монологическом же романе, как и в каждой конкретной двуголосой конструкции, один из голосов всегда занимает приоритетное положение.

Этот философский тезис о полифоническом равноправии голосов лингвистически остается не совсем ясным. С одной стороны, полифония была, по Бахтину, практически реализована Достоевским, с другой стороны, никаких специальных синтаксических показателей собственно полифонических конструкций Бахтиным названо не было. Известная таблица типов слов в ППД, то есть в исследовании, специально посвященном полифонии, содержит прямое (одноголосое), объектное и разные виды двуголосого слова. Собственно же “полифонического слова” в таблице нет. Все классифицированные Бахтиным в книге о полифонии типы слов используются и в монологических романах, в том числе и все типы ДС.

Каково же собственное лингвистическое лицо полифонии? Это один из самых трудных для интерпретации вопросов. В рамках принятой здесь аналогии с предикативным актом философское определение полифонии в ее отличии от монологического двуголосия должно предполагать принципиальный сдвиг в понимании предикативного акта — замену естественной однонаправленной предикации внутри ДС (то есть предикации только одного голоса другим) чем-то вроде **взаимопредикации** голосов. Субъект должен быть при таком понимании одновременно и предикатом, предикат — одновременно и субъектом. Реально ли это в собственно языковом отношении?

Имеются две возможности лингвистического толкования взаимопредикации голосов в полифонии: “мягкая”, непосредственно реализованная в текстах Бахтина, и “жесткая”, лишь гипотетически усматриваемая нами в глубине бахтинских текстов в виде неразвернутого смыслового эмбриона. Мягкий вариант лингвистической интерпретации полифонической идеи никак не меняет того специфически бахтинского понимания архетипа предикативного речевого акта, которое заложено в теории двуголосия и которое было изложено нами выше. В своей мягкой версии полифония затрагивает — в отличие от теории двуголосия — не синтаксис единой конструкции, но композицию текста (или: не “малый”, но “большой” синтаксис). Вторая, “жесткая”, версия полифонии, напротив, предполагает принципиальную модификацию единой двуголосой синтаксической конструкции, ее своего рода сущностную эволюцию до “гениальной”

полифонической стадии. В своей жесткой версии полифония внедряется в сам двуголосый архетип предикативного акта.

Подробно мы рассмотрим здесь мягкую версию полифонии, реально представленную в бахтинских текстах; жесткий же вариант полифонической идеи, поскольку он только гипотетически усматривается в глубине бахтинской концепции, лишь пунктирно наметим в конце текста для создания объемной концептуальной перспективы и оттенения ведущей мягкой версии.

Мягкая лингвистическая версия полифонической идеи. Как можно лингвистически интерпретировать бахтинское описание полифонии, непосредственно данное в ППД? Его можно понять в том смысле, что, анализируя синтаксическую ткань романов Достоевского и определяя ее как “полифоническую”, но не приводя и не выделяя при этом никаких новых, наряду с ДС, единых семантико-синтаксических конструкций, Бахтин имеет в виду не “революционные” собственно синтаксические новшества, но “только” **новую речевую стратегию** в обращении с теми же двуголосомонологическими языковыми компонентами.

Действительно: о чем конкретно говорит Бахтин, описывая непосредственно сразу же после схемы типов слова полифоническую языковую ткань романов Достоевского? Говорится о разнообразии одновременно применяемых разновидностей ДС, о преимущественном использовании разнонаправленного и отраженного ДС, о резких и частых чередованиях различных типов слова, о разного рода наложениях, совмещениях и конфигурациях, о нарочито тусклой нити протокольного осведомительного слова рассказа (ППД, 272) и, наконец, об аналогии между диалогическим принципом внутренних монологов героев и строением внешних диалогов романа (ППД, 342). Все это — вопросы композиционной речевой стратегии. Или, по Бахтину, металингвистика.

С другой стороны, однако, это, по Бахтину же, и синтаксис, но — “большой синтаксис”, синтаксис высказывания в целом. Здесь фиксируется та самая сфера между предложением как единой синтаксической конструкцией и целым высказыванием, которая, по Бахтину, выпала из поля зрения и лингвистики, и филологии вообще, исследующих либо типы предложений, либо — сразу — идейно-философскую сторону всего высказывания в целом. Между этими “объектами” исследования — синтаксически не освоенная пропасть, лишь псевдопреодолеваемая разного рода элегантными интеллектуальными скачками лингвистики или философскими пируэтами. Мост над пропастью должен строиться, по Бахтину, с обеих сторон: вальяжно царствующий “большой” смысл должен отрефлексировать свою формообразующую синтаксическую составляющую, а “малый” пуританский синтаксис должен быть выведен (продлен) за пределы предложения.

При введении понятий интерференции и двуголосия (МФЯ, СВР) Бахтин строил этот мост со стороны “малого” синтаксиса, при обосновании полифонии (ППД) — со стороны “большого” смысла. Поэтому описание полифонии и осталось лингвистически не специфицированным. Даже понятие двуголосия используется в ППД — в отличие от МФЯ и СВР — без всякой собственно синтаксической спецификации. Вот как звучит, например, по существу итоговая формулировка сущности полифонии, данная сразу же после общего описания стиля Достоевского как совмещения разных типов ДС, их

резкого чередования и т. д.: *“Но дело, конечно, не в одном разнообразии и резкой смене словесных типов и в преобладании среди них двуголосых внутреннедиалогизованных слов. Своеобразие Достоевского (надо понимать, и своеобразие полифонии — Л.Г.) в особом размещении этих словесных типов и разновидностей между основными композиционными элементами произведения”* (ППД, 272; выделено мною — Л. Г.) Что может означать это *“особое размещение”* ДС в собственно лингвистическом смысле?

Лингвистический принцип полифонии. Используемая нами предикативная терминология позволяет перевести лингвистически не специфицированную в ППД общую идею полифонии на конкретный синтаксический язык теории двуголосия. Лингвистический принцип полифонии (в его пока самом общем виде) можно гипотетически сформулировать как **принцип попеременного чередования одних и тех же голосов по синтаксическим позициям субъекта и предиката в серии разных, но взаимосвязанных ДС.**

В некотором смысле мы сразу же выходим здесь на тот абстрактный лингвистический идеал полифонии, о котором говорилось выше: чередование голосов по позициям субъекта и предиката в составе серии разных ДС дает эффект **взаимопредикации** голосов, их попеременного бытия в качестве субъекта и предиката. В одной двуголосой конструкции романа позицию синтаксического субъекта занимает, скажем, голос Сони, а позицию предиката — голос Раскольникова, монологически объективируя тем самым (в соответствии с описанной выше природой ДС) голос Сони, в другой же двуголосой конструкции романа, наоборот, позицию субъекта занимает голос Раскольникова, позицию предиката — голос Сони, который здесь в свою очередь подвергает голос Раскольникова монологической объективации. Оба голоса будут попеременно предикативировать друг друга (причем эта попеременная взаимопредикация и взаимообъективация может длиться неопределенно долго, поскольку полифоническая серия ДС никак не ограничена в количестве составляющих ее конструкций). Фактически — это и есть искомый полифонией диалог голосов, поскольку, как уже говорилось в первой части, реальный диалог в определенном смысле также является не чем иным, как попеременной взаимопредикацией реплик. Но, подчеркнем еще раз, это — мягкая версия полифонии: так понимаемая полифоническая взаимопредикация (“диалог”) происходит не “одномоментно”, не в пределах единой конструкции, а на фоне высказывания в целом, то есть в полифонической серии синтаксически, а иногда и композиционно, разъединенных двуголосых конструкций.

Особо подчеркнем во избежание недоразумений, что это единство двуголосой конструкции надо понимать широко — как **единство двуголосого предикативного акта**, который, напомним, может свершаться и за пределами формально-грамматических единств между синтаксически разъединенными фрагментами (это обстоятельство было зафиксировано в первом разделе как “блуждающий” характер диалогических предикативных актов). Блуждающие диалогические предикации никак не меняют лингвистического принципа полифонии, понятого как попеременное чередование голосов по позициям, поскольку субъект и предикат есть в каждом предикативном акте вне зависимости от наличия или отсутствия грамматической формы предикативного словосочетания. С этой поправкой лингвистический принцип

полифонии будет звучать так: попеременное чередование одних и тех же голосов по позициям субъекта и предиката в составе разных, но взаимосвязанных предикативных актов. В дальнейшем мы будем пользоваться термином “единая конструкция” именно в этом смысле “единства предикативного акта”.

Связь нашей формулировки собственно лингвистического принципа полифонии с приведенной выше бахтинской выводной формулировкой о свойственном полифонии “особом размещении” типов слова между “основными”, то есть, надо понимать, между разными, композиционными элементами романа (то есть между внутренней речью, рассказом и внешним диалогом) лежит на поверхности: очевидно, что образующие единую полифоническую серию двуголосые конструкции могут размещаться в составе разных композиционных единств романа (например, во внутренних монологах разных героев; во внутреннем монологе героя и в рассказе и пр.). Однако двуголосые конструкции с синтаксически чередующимися голосами, образующие в своей совокупности полифоническую серию взаимосвязанных и как бы “говорящих” друг с другом ДС, могут размещаться не только в разных композиционных элементах произведения (в приведенную выше итоговую бахтинскую характеристику полифонии вкралась в этом моменте неточность), но и в пределах одного и того же композиционного единства, что следует из конкретных анализов стиля Достоевского, проведенных самим Бахтиным. Констатация попеременного размещения одной и той же пары голосов по позициям субъекта и предиката в композиционном единстве “рассказа” имплицитно содержится, например, в бахтинском анализе “Двойника”. Мы не будем цитировать этот известный анализ целиком, приведем только некоторые формулировки, прямо соответствующие идее попеременного чередования голосов по позициям.

Характеризуя голос рассказчика как слившийся со вторым голосом самосознания Голядкина (ППД, 291), Бахтин получает возможность анализировать композиционное единство “рассказа” как череду двуголосых конструкций, в которых по-разному объединяются “первый” голос Голядкина (то есть голос самого Голядкина) и голос рассказчика. Принадлежа формально одному говорящему, рассказ строится здесь как волна “одного речевого потока, который без всяких плотин и преград переносит нас из рассказа в душу героя и из нее снова в рассказ...” (295). В этом композиционно едином речевом потоке “рассказа” два голоса постоянно меняются в составе разных ДС синтаксическими позициями. В одних случаях, названных “перебойным слиянием двух реплик”, реплика чужого человека как бы поглощает в себе реплику героя (292) — то есть позицию предиката “захватывает” чужой голос. В других случаях, “обратных” этому перебойному слиянию, “одна реплика ушла в рассказ, другая осталась за Голядкиным” (293), при этом голос самого Голядкина стремится опровергнуть предшествующую реплику, то есть стремится переместить чужой голос из позиции предиката в позицию синтаксического субъекта, с тем чтобы самому занять предикативную

позицию. Голоса, таким образом, обмениваются позициями субъекта и предиката в пределах композиционно единого фрагмента.

То отмечаемое Бахтиным обстоятельство, что в данной повести в конечном счете побеждает захвативший власть в сознании Голядкина чужой голос, дела не меняет: полифонический принцип, хотя и в неокончательной синтаксической форме, проявился уже и здесь. О синтаксической грани, отделяющей слабеющий монологизм повестей Достоевского от зрелой полифонии его романов, мы еще будем говорить специально.

Лингвистический принцип полифонии и философский тезис о равноправии голосов. Приведенная лингвистическая формулировка полифонического принципа позволяет внести синтаксическую определенность в общие философемы полифонии в ее отличиях от монологизма: в тезисы о “равноправии” голосов полифонического романа, о диалоге между ними, об особости позиции полифонического автора. Начнем с “равноправия”.

Хотя формально полифоническая серия строится из тех же монологических двуголосых конструкций, стратегия чередования голосов по синтаксическим позициям приводит к погашению монологической энергии двуголосия. При полифонии каждый предидирующий (монологически объективирующий) голос той или иной конкретной двуголосой конструкции неоднократно меняет на протяжении романа свой синтаксический статус, превращаясь в других двуголосых конструкциях из диалогического предиката ДС — в синтаксический субъект диалогической предикации и тем самым из объективирующего (условно побеждающего на данный момент) — в объективированный (условно побежденный на момент актуализации другой двуголосой конструкции) голос. В результате серии таких целенаправленных попеременных чередований синтаксических позиций все голоса полифонического романа и становятся в конечном счете “равноправными”: равно бросающими друг на друга объектную тень, равно изображенными (предидируемыми) и равно изображающими (предидирующими). Ни один голос не сохраняет при этом доминирующего положения.

Лингвистический принцип полифонии требует, таким образом, изменения использованной выше терминологии. При анализе ДС мы условились объективируемый голос называть чужим, а объективирующий — авторским. Такая терминология, как теперь понятно, соответствует положению дел лишь в монологическом романе, причем тоже только в одной его — условно говоря, “классической” — разновидности. Здесь же от нее необходимо отказаться: ведь если утверждается, что все голоса поочередно меняются синтаксическими функциями, значит и авторский голос (или его функциональный “заместитель”) периодически попадает в позицию “подавляемого” синтаксического субъекта. В полифонии нет какого-либо одного постоянно доминирующего, то есть постоянно находящегося в позиции предиката, голоса.

Общая идея скрытого диалога. Эксплицированный нами лингвистический принцип чередования голосов по позициям субъекта и предиката имплицитно содержится во многих, причем маркированных, местах ППД, в частности, там, где акцентируется главная — диалогическая — идея

бахтинской философии языка, что помимо прочего косвенно подтверждает интересующую нас архетипическую связь диалога с предикативным актом.

Таково, например, предваренное чрезвычайно показательной в нашем контексте амбивалентной вводной фразой *“Монологическое слово Раскольникова поражает своей крайней диалогизацией...”* описание внутренней речи Раскольникова, в котором несколько раз звучит идея перевода чужих голосов из предикатов в субъекты, и наоборот: *“Характерна наполненность его внутренней речи чужими словами, только что услышанными или прочитанными... Он наводняет этими словами свою внутреннюю речь, осложняя их своими акцентами или прямо переакцентируя их... Ко всем лицам, с которыми он полемизирует, он обращается на “ты”, и почти каждому из них он возвращает его собственные слова с измененным тоном и акцентом... Всех этих лиц он соотносит друг с другом, сопоставляет или противопоставляет их друг другу, заставляет их друг другу отвечать, перекликаться или изобличать... Все голоса, вводимые Раскольниковым в его внутреннюю речь, приходят в ней в своеобразное соприкосновение, какое невозможно между голосами в реальном диалоге. Здесь, благодаря тому, что они звучат в одном сознании, они становятся как бы взаимопроницаемыми друг для друга...”* (ППД, 319-321). Лингвистически это *“становятся как бы взаимопроницаемыми”* и значит — непосредственно вступают в предикативные отношения в пределах единой двуголосой конструкции. Переключки же чужих голосов, их взаимные ответы, изобличения и пр., то есть **диалог** голосов, происходят в составе других предикативных актов серии ДС, в которых осуществляется смена этих голосов по позициям.

Но это не просто диалог, это — **скрытый** диалог голосов. Понятие *“скрытого диалога”* (или *“скрытой полемики”* на тему *“о себе самом с другим, чужим человеком”* — ППД, 277 и др.) находится в центре бахтинской лингвистической обработки полифонической идеи²³. Оно прямо коррелирует с гибридными двуголосыми конструкциями, один из голосов которых также, по определению, присутствует в них синтаксически скрытым образом.

Вместе с тем статус скрытого диалога — именно вследствие этой корреляции — остается как бы расплывчатым. Действительно: поскольку скрытые гибридные конструкции возможны, по Бахтину, и в монологическом дискурсе, постольку скрытый диалог не может считаться специфически полифоническим. Более того: особые лингвистические условия, необходимые для скрытого диалога, описывались и обосновывались Бахтиным не в рамках полифонической идеи, а именно в рамках традиционных монологических романов.

На первый план выдвигалась при этом проблема диалога **автора и героя**. Их скрытый диалог мыслится возможным благодаря тому, что Бахтин назвал *“зонами”* героев, то есть благодаря совокупности интенционально концентрированных слов героев, вторгнувшихся в окружающий авторский контекст и создающих там островки рассеянной чужой речи. Авторский

²³ Внешний композиционный диалог как обычный компонент литературы не требует никаких двуголосых теоретических обоснований своего наличия; герои и так всегда разговаривают между собой. Другое дело, что и этому внешнему композиционному диалогу Бахтин давал обновленное толкование (см. ниже).

контекст вступает с ними в диалогические отношения, то есть интенционально реагирует на эти островки, создавая вокруг них двуголосые конструкции, которые и выполняют функцию скрытого диалога. _

В монологическом романе эти создающие скрытый диалог двуголосые конструкции могут быть двоякого рода. Общей спецификой монологизма является наличие доминирующего голоса, но эта общая специфика подразделяется на две основные разновидности: доминирование автора и доминирование героя. Если доминирует авторский голос, то инородные “иноголосовые” вкрапления помещаются в позицию синтаксического субъекта ДС и диалогически предидируются автором; если же доминирует голос героя, то эти вкрапления разрастаются, заполняют авторский контекст и перемещаются в двуголосых конструкциях в позицию предиката, окрашивая текст в свои тона. Это заполнение может быть настолько мощным, что в таких условиях уже скорее надо было бы говорить не о “зонах” героя, а о “зонах” автора. В обоих случаях, однако, этот специфический романский скрытый диалог осуществляется “в пределах внешне монологических конструкций”²⁴, то есть в пределах уже известных нам ДС как монологической разновидности диалогизма.

Скрытый диалог в монологизме и полифонии. И все же при общности самой бахтинской идеи скрытого диалога между монологизмом и полифонией и в этом отношении имеется принципиальное различие, эксплицировать которое становится возможным благодаря дифференцирующей силе сформулированного выше лингвистического принципа полифонии. Можно говорить о двух сторонах этого различия.

Во-первых, в монологическом дискурсе в скрытом диалоге всегда участвует доминирующий в романе голос: скрытый диалог между другими голосами монологического романа (в отличие от внешнего композиционного диалога героев) невозможен, скрытый диалог всегда ведется здесь с участием доминирующего голоса. В полифоническом же романе, наоборот, скрытый диалог ведется не между авторским (или другим доминирующим) голосом и голосом героя, а между голосами героев, равно дистанцированными от последней смысловой инстанции. Собственно полифонический момент появляется в скрытом диалоге только в случае переориентации с диалога автора и героя на диалог равноправных, то есть **равно не доминирующих**, голосов. Авторский же голос “замолкает”.

Отсюда и вторая сторона различия: монологические и полифонические скрытые диалоги отличаются не только по “качественному” составу голосов, но и по типу связывающих их отношений. Всегда участвуя в скрытом диалоге, доминирующий голос всегда в нем доминирует. В монологическом романе диалогизм тем самым редуцирован, скрытый диалог здесь — это односторонне

²⁴ В такой зоне “преобладают разнообразнейшие формы **гибридных** конструкций (то есть различные формы ДС — Л. Г.), и она всегда в той или иной степени диалогизована; в ней разыгрывается диалог между автором и его героями, — не драматический, расчлененный на реплики, — а **специфический романский диалог, осуществляющийся в пределах внешне монологических конструкций**. Возможность такого диалога — одна из существеннейших привилегий романной прозы, недоступная ни драматическим, ни чисто поэтическим жанрам” (ВЛЭ, 133-134).

усеченный диалог, диалог, условно приостановленный одной из сторон, или, согласно введенному в первой части разделению трех типов диалогизма, диалог монологический. “Монологический” в том же смысле, в каком монологичны, как мы видели, и сами двуголосые конструкции, с помощью которых он ведется. В таком диалоге автор говорит с героями, точнее — говорит о них, но герои лишены возможности полноценно ответить автору. Сколько бы двуголосых конструкций ни возникало в зонах героев монологического романа, конечную результирующую предикативную позицию всегда занимает в них авторский (или другой доминирующий в романе) голос.

Лингвистическая разгадка отличия полифонии от монологизма с точки зрения типа отношений между голосами, таким образом, проста: отсутствие доминирующего голоса как спецификум полифонии — это отсутствие такого голоса, который целенаправленно помещается в серии чередующихся ДС в позицию диалогического предиката.

В монологизме, следовательно, не действует сформулированный нами лингвистический принцип полифонии. Здесь нет процесса чередования голосов по позициям, в котором участвовал бы доминирующий голос²⁵. Один и тот же доминирующий голос всегда занимает здесь предикативную позицию, а потому не происходит и взаимопредикации, то есть реального, не редуцированного диалога. В скрытом же полифоническом диалоге чередование всех без исключения голосов по синтаксическим позициям в серии связанных между собой ДС считается неизменным условием. Ни один из голосов не должен здесь неизменно занимать предикативную позицию.

Решающий момент, с точки зрения искомого принципа взаимопредикации, состоит при этом в том, что синтаксическими позициями в серии вступающих в скрытый полифонический диалог ДС должна в том числе меняться и одна и та же пара равно чужих для автора языков: в одной двуголосой конструкции объективируется (предикатируется) первый язык, в другой — второй. Скажем, в одном случае голос Голядкина подчиняет себе голос абстрактного “другого”, включая его в свою интенциональную оправу, в других случаях, наоборот, голос Голядкина встраивается в интенциональную оправу голоса “другого”.²⁶ Оба голоса при этом равно дистанцированы от творческой смысловой инстанции.

Принцип чередования голосов по позициям объясняет специфически полифонические композиционно-изобразительные средства: в одном внутреннем монологе в полифонии могут одновременно звучать сразу несколько голосов (голоса Сони, матери, Лужина и т.д. в монологах

²⁵ Детализация этого общего положения, уточняющая некоторые тонкости ситуации со скрытым диалогом в монологизме, ускользающие от крупного плана данного обобщения, будет приведена ниже — при толковании феномена трехголосия.

²⁶ “В процессе своего внутреннего и внешнего действия они (различные “голоса” романа — Л. Г.) лишь различно размещаются в отношении друг к другу, вступают в различные сочетания...” (ППД, 322).

Раскольников); при этом все они могут вступать в скрытый диалог не только с самим Раскольниковым, но и между собой; голос одного и того же героя может аналогичным образом одновременно вступать в скрытый диалог со всеми персонажами романа в составе их внутренних монологов; сразу несколько языков могут диалогически соотноситься между собой, затрагивая одну и ту же тему в пределах разных фрагментов и т. д. Требование же к полифоническому скрытому диалогу лишь одно: обязательное взаимное попарное чередование всех звучащих голосов по позициям субъекта и предиката.

Все указанные выше отличия полифонии от монологизма проступают только в том случае, если их рассматривать на фоне принципа чередования голосов по синтаксическим позициям. Без такого фона полифония и монологизм в лингвистическом смысле аморфно сливаются в общем для них родовом понятии двуголосия, которое остается собой вне зависимости от того, происходит или нет смена голосов по позициям в серии разных конкретных ДС. В этом смысле лингвистическая “база” монологизма и полифонии одна и та же — двуголосие. Этой общностью и может быть объяснена некоторая недоговоренность и философская абстрактность описания лингвистической специфики полифонии в ППД.

Косвенным свидетельством в пользу возможности такой оценки является то, что Бахтин все же искал в ППД более конкретной фиксации специфических черт полифонии. По существу, только одна из описанных Бахтиным специфических особенностей языковой стратегии Достоевского может быть истолкована **как собственно полифоническая**, то есть не имеющая прямых аналогов в монологическом дискурсе. Бахтин, по всей видимости, и вводил эту особенность именно с таким, хотя и несколько завуалированным выражением, расчетом. Эта особенность связана с внешним композиционным диалогом в полифонических романах.

Особенности внешнего диалога в полифонии. Действительно, хотя зрелую полифонию Бахтин видит только в романах Достоевского (ППД, 295 и др.), при этом, однако, утверждается, что никакими существенно новыми структурными элементами ни слово героя, ни слово рассказа в романах по сравнению с “еще не полифоническими” повестями не обогащается. То новое, что привносят с собою романы (а мы должны здесь ожидать собственно полифоническую “новость”), проявляется, по Бахтину, во внешнем диалоге (319).

Адрес этого новшества Достоевского в диалоговедении — *“взаимоотношения внутреннего и внешнего, композиционно выраженного диалога”* (341). “Полифоническая” же новизна этого взаимоотношения заключается в том, что если монологический внешний диалог завязан в основном на сюжет или на внеположную голосам тему, то во внешнем полифоническом диалоге *“сохраняется принцип сочетания голосов”* в диалоге скрытом, внутреннем (хотя, конечно, в его осложненной и обогащенной форме). Реплики одного персонажа полифонического внешнего диалога

“задевают и даже частично совпадают с репликами внутреннего диалога второго” персонажа (342).²⁷

Момент — чрезвычайно показательный. Эта особенность романов Достоевского, которая акцентировалась Бахтиным в качестве единственной собственно полифонической, непосредственно подтверждает, как мы видим, лингвистическую интерпретацию основного принципа полифонии как попеременного чередования голосов по синтаксическим позициям. С той единственной и не меняющей существа дела разницей, что подтверждение это дано как бы в обратной смысловой перспективе. В самом деле: внешний диалог, концентрирующий, по Бахтину, полифоническую зрелость романов Достоевского, описывается как строящийся по тому же принципу чередования голосов по позициям, что и скрытый диалог, но с тем отличием, что во внешнем диалоге этот принцип как бы “синтаксически разъят”, доведен до своего крайнего предела. В скрытом диалоге те голоса, которые попеременно и попарно чередуются по синтаксическим позициям в составе разных ДС, принадлежат при этом по формальным синтаксическим показателям речи одному говорящему, в то время как во внешнем диалоге эти же голоса разведены по реально разным говорящим.

Вот показательный фрагмент из ППД (341), в котором в сжатом виде содержится эта разъятая по голосам синтаксическая специфика внешнего диалога в сравнении с внутренним диалогом, построенным из двуголосых конструкций, каждая из которых всегда сохраняет монологическую составляющую (не выделенный курсивом текст — наш комментарий к бахтинскому): *“Мы видели, что в “Двойнике” второй герой (двойник) был прямо введен Достоевским как олицетворенный второй внутренний голос самого Голядкина (то есть как один из голосов ДС, составляющих внутренний монолог Голядкина). Таков же был и голос рассказчика. С другой стороны, внутренний голос Голядкина сам является лишь заменой, специфическим суррогатом реального чужого голоса (то есть хотя второй голос и звучит в самосознании, а значит и в ДС, он тем не менее не полноценен, он предикативно подавляется первым голосом Голядкина и потому ДС сохраняет монологическую составляющую; реальный же — не суррогатный — чужой голос появится только во внешнем диалоге.) Благодаря этому достигалась теснейшая связь между голосами (то есть — связь в едином предикативном акте) и крайняя (правда, здесь односторонняя) напряженность их диалога”* (“односторонность” диалога — это и есть монологическое предикативное подавление чужого голоса посредством помещения его в позицию синтаксического субъекта ДС).

Уподобляя — в качестве практически единственной собственно полифонической особенности — внешний диалог внутреннему, Бахтин

²⁷ “Глубокая существенная связь или частичное совпадение чужих слов одного героя с внутренним и тайным словом другого героя — обязательный момент во всех существенных диалогах Достоевского; основные же диалоги прямо строятся на этом моменте” (342). Принцип построения диалогов у Достоевского всегда один и тот же. “Повсюду — пересечение, созвучие и перебой реплик открытого диалога с репликами внутреннего диалога героев (357).

риторически как бы “перевернул” в ППД основную мысль своей общей философии языка, отчего и сама лингвистическая особенность полифонии оказалась данной в обратной смысловой перспективе. В общефилософском бахтинском контексте дело ведь не в том, что внешний диалог строится как внутренний, а, наоборот, в том, что внутренняя и как бы монологическая речь на самом деле строится как имплантированный и отчасти редуцированный диалог, а в пределе и в том, что предикативная структура любой единой синтаксической конструкции строится на том же диалогическом принципе сочетания разных голосов. Диалогический принцип расценивается Бахтиным как формообразующая архетипическая сила для всех без исключения форм речи, но сила эта, конечно, действует с разной степенью интенсивности. Бахтинская концепция предполагает некую лестницу редукиции диалогизма, которая, однако, принципиально не достигает нулевой отметки (даже, как мы видели, в именуемых речевых актах).

Вот главные ступени этой лестницы: смена реальных говорящих во внешнем диалоге → смена размещения голосов по синтаксическим позициям в скрытом внутреннем диалоге, ведущемся в серии монологических ДС → распределение разных голосов внутри единой монологически двуголосой конструкции по синтаксическим позициям субъекта и предиката → архетипический принцип разделения любого высказывания, в том числе именуемого речевого акта, на субъект и предикат как на редуцированные “маркеры” исхождения голосов из, соответственно, позиций “извне” и “изнутри” .

Парадокс об авторе. Сформулированный нами лингвистический принцип полифонии уточняет конкретные очертания и ее центральной проблемной темы — вопроса о позиции автора. Эта проблема имеет у Бахтина много сторон и как бы несколько концептуальных уровней решения, в том числе она непосредственно связана и с проведением интересующей нас собственно лингвистической границы между монологическим и полифоническим дискурсами.

Для интерпретаторов бахтинское толкование авторской позиции в полифоническом романе содержит в себе очередной парадокс, состоящий в том, что, с одной стороны, утверждается расположенность авторского слова рядом со словом героя как всего лишь слова среди других слов, с другой стороны — утверждается, если подключить поздние заметки Бахтина, что первичный автор облекается в молчание.

Этот парадокс вычитывается не только из сопоставления ППД с другими бахтинскими работами, он пронизывает многие бахтинские пассажи и в самом ППД, несмотря на активное использование понятия авторского слова (иногда даже как бы прямого). Нельзя было, например, не заметить, что в процитированном выше бахтинском описании стратегии действий Раскольниковых со всеми “лицами”, вошедшими в его внутренний монолог, воспроизводится общая характеристика действий полифонического автора: Раскольников “заставляет” эти лица скрыто полемизировать друг с другом посредством двуголосых конструкций — так же, как полифонический автор (в соответствии с теоретическим замыслом) “заставляет” скрыто разговаривать своих героев через разного

рода ДС во всех композиционных единствах романа, помимо специально предназначенного для этого внешнего диалога. С другой стороны, однако, Раскольников по отношению к звучащим в его внутренней речи голосам характеризуется в этом бахтинском описании его действий как монологический автор: возможность особых взаимопроникающих диалогических отношений между чужими голосами в пределах его внутреннего монолога объясняется Бахтиным не чем иным, как **единством того сознания**, в котором они звучат, то есть единством сознания Раскольникова. Полифонический же автор, в отличие от Раскольникова, такой привилегией пользоваться, по определению, не может: в полифонии не должно быть всеобъемлющего лона единого сознания. При всей схожести действий Раскольникова и полифонического автора последний должен обладать, по Бахтину, в своем лингвистическом арсенале неким особым полифоническим “снадобьем”, позволяющим снимать монологический принцип субъективного единства изображающего сознания и, одновременно, принуждающим автора к молчанию.

В нашей предикативной терминологии парадокс об авторе звучит так: с одной стороны, чтобы получить возможность вступить с героем в прокламируемый диалог, авторский голос должен периодически становиться предметом референции и предикации извне, а значит так или иначе — тематически или только тонально — объективироваться; с другой стороны, категорически отвергая термин “образ автора”, Бахтин фактически устанавливает запрет на помещение “собственного” авторского голоса в позицию синтаксического субъекта двуголосых конструкций. Мостик здесь действительно, как неоднократно отмечалось интерпретаторами, узенький и шаткий, но Бахтин, и будучи прекрасно знаком с контраргументами, тем не менее настаивал, что по нему не только можно, но и необходимо пройти.

По всей видимости, у этого бахтинского парадокса об авторе имелась внутренняя цель, состоявшая в том, чтобы заново проблематизировать не только постановку авторского голоса по сравнению с голосом героя, но и авторский голос как таковой, а с ним и распространенное понимание самой категории автора.

Автор и герой. Выше уже говорилось, что общей спецификой монологизма является наличие доминирующего голоса и что эта общая специфика подразделяется на две основные разновидности: доминирование автора и доминирование героя²⁸. Естественно, что это разделение сказывается и на используемых в монологическом романе двуголосых конструкциях. Они, соответственно, строятся в монологическом романе по двум основным типам. В первом случае предикативную позицию в них занимает авторский голос, объективируя (подавляя) ЧР, сам оставаясь в двуголосых конструкциях необъективированным (так называемый традиционный нарратив или классическая форма монологизма). Во втором типе строения двуголосых конструкций в монологическом романе один из героев интенционально

²⁸ Проблема рассказчика будет отдельно рассмотрена ниже.

побеждает автора (или рассказчика). В таких случаях в позицию диалогического предиката ДС помещается преимущественно голос героя (НПР в ее обычном — не бахтинском — понимании), и весь дискурс фактически окрашивается его точкой зрения, которая — как в первом типе авторская — тоже ускользает от заочной объективации и не овеществляется, что и дает ей возможность занимать доминирующую монологическую позицию. Такой герой, обеспечивая интенциональное единство романа, фактически выполняет тем самым функции монологического автора. Реальный же автор вступает с таким героем в многоступенчатые “коалиционные соглашения”, в конечном счете солидаризуясь с ним и отказываясь от собственного голоса.²⁹

В полифонии же, требующей попеременного чередования голосов по синтаксическим позициям, предполагается равная объективация всех голосов. Если сравнивать ее с традиционным нарративом, то не только голос героя, но и авторский изображающий голос тоже должен здесь объективироваться, то есть становиться в том числе и изображаемым языком, причем изображаемым не извне романа, а “силами” голосов тех самых героев, которых он в других ДС сам изображал.³⁰ То же (с некоторым смещением угла зрения) и применительно к нетрадиционным дискурсам: монологически ведущий голос романного героя также должен подвергнуться в рамках полифонического дискурса объективации и предцированию, что лишит его “узурпированных” им монологических авторских полномочий.

Автор и герой монологических романов, перманентную борьбу которых, протекающую с попеременным успехом, Бахтин подробно описывал в АГ, в полифонической концепции стали, таким образом, мыслиться как пришедшие наконец к искомому равновесию. Это равновесие приобретается не в результате достижения некой общей смысловой гармонии, а за счет своего рода “дисциплинарной меры” полифонии — равного лишения прав на подавление друг друга, равного поражения в правах на монологизм. Это равенство в бесправии. В определенном смысле можно говорить, что поскольку традиционно это право принадлежало в монологическом типе романа автору, герой же в нетрадиционных монологических дискурсах лишь перехватывал его у слабеющего автора, постольку эта дисциплинарная полифоническая мера “болезненней” сказалась на авторе. Герой же лишь вернулся в свои исконные владения, и в каком-то смысле даже выиграл, поскольку полифоническое ущемление “законных” прав автора на монологическое подавление героев расширило эти владения.

Проблема “образа автора”. Бахтинское положение, что полифонический автор не имеет информационного и кругозорного избытка и не знает ничего, чего не знал бы о себе герой, в лингвистическом плане означает, что герой,

²⁹ Если некий аналог авторского голоса формально и звучит в таком дискурсе как изолированный от доминирующего героя голос, то он функционирует как голос одного из второстепенных персонажей. Дело здесь не в субъективном намерении автора, а в объективном звучании голосов романа.

³⁰ См. в этом смысле концовку бахтинской главы о диалоге у Достоевского: “Произведения Достоевского — это слово о слове, обращенное к слову. Изображаемое слово сходится со словом изображающим на одном уровне и на равных правах. Они проникают друг в друга, накладываются друг на друга под разными диалогическими углами” (ППД, 358).

обладая этим “знанием”, имеет возможность “ответить” в очередной двуголосой конструкции на любую объективирующую его предикацию, которую осуществил по отношению к нему изображающий голос в других двуголосых конструкциях. В лингвистическом смысле этот “ответ” героя является либо тематическим опровержением, либо тоновой переакцентуацией объективирующих его чужих слов, что синтаксически и осуществляется через постановку изображавшего героя чужого голоса в позицию субъекта ДС и его предикацию голосом героя. Впоследствии этот чужой изображенный героем голос тоже может “ответить” герою, затем герой опять может взять слово и т. д. и т. д.

При всей простоте этой “челочно-круговой” идеи в ней сосредоточен узловый момент проблемы авторской позиции в полифоническом романе. Дело в том, что авторский голос, который должен, по определению, периодически попадать в этом синтаксическом круговороте в позицию субъекта двуголосых конструкций и тем монологически объективироваться другим голосом, уже не может оставаться в составе этих конструкций действительно “авторским” в обычном смысле слова, то есть внеположным изображаемому миру голосом. Этого не позволяет сам язык.

В самом деле: синтаксическая позиция субъекта предполагает объективацию того, что в нее помещается, а объективировать себя невозможно, так же как невозможно поднять самого себя за волосы³¹. Даже фразы типа *Я рад* не содержат в рамках бахтинской концепции реальной самообъективации. Она может осуществиться только за счет неких сил “извне”. Чтобы ощутить этот фактор “извне”, неизбежно присутствующий в любой самообъективации, достаточно представить высказывание, где гипотетический говорящий использует для самообъективации свое собственное имя, непосредственно предназначенное для объективации (“*Иван рад*”), или обычную дескрипцию (*Стоящий перед вами человек рад*).

Бахтин, таким образом, полагал, что самообъективироваться невозможно, так же как невозможно дать самому себе имя, не встав при этом на позицию извне. Объективировать себя в языке можно только с помощью сил извне, в частности — глазами другого³². Поскольку же невозможность самообъективации изнутри себя — не специфика полифонии, но общая презумпция языка, не может самообъективироваться не только монологический автор, но, в пределе, любой говорящий. По Бахтину, любая фраза любого говорящего о себе не может не быть построена на основе оппозиции извне-изнутри.³³

³¹ “...абсолютно отождествить себя, своя “я”, с тем “я”, о котором я рассказываю, так же невозможно, как невозможно поднять себя за волосы”(ВЛЭ, 405).

³² “Точка зрения извне, ее избыточность и ее границы. Точка зрения изнутри на себя самого. В чем они принципиально не могут покрыть друг друга, не могут слиться. Именно в этой точке несовпадения, а не в едином духе (равнодушном к точке зрения изнутри или извне) совершаются события” (5, 64). В том числе — событие предикативного акта.

³³ Более того: можно предполагать, что, с бахтинской точки зрения, образование синтаксического субъекта с использованием сил “извне” — не специфика только самовысказывания, но общий фундаментальный принцип языка, поскольку все базовые лингвистические способы референции (и/или именованья) рассчитаны на объективацию предмета, идущую к нему извне. Именно поэтому оппозиционное отношение “извне/изнутри”, являющееся лингвистически обобщенным (а потому и редуцированным) выражением

В чем же специфика полифонии в этом отношении? В том, что автор монологического романа (как и “любой” говорящий), не имея возможности своими силами сам себя объективировать в позиции субъекта и неизбежно так или иначе используя для этого позицию извне, может “зато” осуществлять предикацию. В полифонической же серии ДС автору не дано и этого.

Действительно: если имеется полифоническая установка на диалог равноправных языков, то тот голос, которым в чередующейся диалогической серии ДС предикровался голос героя, не может быть действительно авторским: ведь именно этот голос в свою очередь должен быть — в соответствии с полифонической презумпцией — помещен в позицию синтаксического субъекта (чтобы подвергнуться там предикации), а никакой автор не в силах сделать этого, то есть не в силах самообъективироваться, в соответствии с общим фундаментальным принципом языка. В результате получаем, что в полифонической серии ДС ни один из голосов, чередующихся по синтаксическим позициям, не может быть собственно авторским. В монологических же ДС, не ориентированных на равноправный диалог голосов, автор, также не имея возможности самообъективации, сохраняет тем не менее принципиальную возможность предиковать “от себя” все чужие голоса — что монологический автор и делает, сводя в конечном счете все диалогические предикации в единую интенциональную точку и тем доминируя в романе и без самообъективации.

Бахтинский тезис поздних заметок о том, что “образ автора” — *contradictio in adjecto*, равно, таким образом, относился им и к монологическому, и к полифоническому автору, но — в как бы разной степени напряжения. Монологический автор, как и все говорящие, не имеет языковых средств для полной самообъективации, то есть у него нет в изображенном мире образа, но он сохраняет возможность предиковать. Полифоническое же творящее начало (чистый автор) не только не может самообъективироваться, то есть не имеет образа, но он не может и “лично” предиковать чужие голоса.

Это различие не вмещается в ту “простую” формулу, что у полифонического автора в отличие от монологического нет собственного голоса. В полном смысле собственного голоса нет и у монологического автора. Бахтинский тезис поздних работ об отсутствии у автора собственного голоса тоже равно относился им и к монологическим, и к полифоническим романам, к прозаическому романному слову вообще (аналогично тому, как не является у Бахтина специально полифоническим и тезис об отсутствии “образа автора”). Если в романе и звучит нечто, называемое авторской речью, то, согласно Бахтину, это всегда “несобственно прямая” авторская речь, “несобственный” авторский голос, преломленный через какую-либо устоявшуюся и интенционально значимую языковую среду.

диалогических отношений, в свою очередь восходящих к архетипической, по Бахтину, оппозиции Я и Ты, Я и Другой, относится в бахтинской концепции к фундаментальным принципам языка. Журден, таким образом, не знал, по Бахтину, не только того, что он говорит прозой и что всегда отливает свою речь в извне данные жанровые формы, но и того, что его речь всегда в той или иной степени двуголоса.

Разница здесь в другом: в том, что в полифонии в принципе отсутствует **доминирующий** голос, то есть голос, идущий извне изображенного мира и обладающий по отношению к нему разного рода смысловым, кругозорным, аксиологическим и пр. избытком (категория “автора” в большинстве случаев понимается именно в этом смысле — как обладателя этими разного рода “избытками”). В монологическом же романе, хотя собственного авторского голоса тоже нет (он всегда преломляется через какую-либо языковую среду), но доминирующая позиция тем не менее сохраняется — за счет того, что автор “пристраивается” к какой-либо одной определенной интенционально-языковой системе и “методически” преломляет сквозь нее свои интенции. У полифонического автора такого голоса-избранника, такой постоянной преломляющей языковой среды нет. Нет и установки на доминирование собственной интенции. Даже если читатель предполагает, что полифонический автор внутренне солидарен с одним из звучащих в полифонии голосов, этот голос тем не менее объективирован и предцирован здесь наравне с другими голосами. Он тоже дан дистанцированно и отчужденно — как один из участников диалога, с разных сторон окруженный “ответами” и “опровержениями” и потому не имеющий возможности доминировать.

Мы обрисовали здесь лишь общие очертания этого различия между монологизмом и полифонией; собственно же лингвистическая спецификация этого различия будет произведена ниже — в главках о трехголосии.

Автор и рассказчик. С описанным выше общеязыковым запретом (невозможность самообъективации → невозможность создания “образа автора” → фикция прямого собственного голоса) Бахтин связывал общую тенденцию романного слова к подмене “первичного” автора “вторичным” — разного рода рассказчиками, голоса которых могли бы, это уже в наших предикативных терминах, ставиться в позицию синтаксического субъекта и объективироваться силами героев. Предцироваться же этот объективированный героями вторичный автор или рассказчик может уже как героями, так и — важный момент, поскольку здесь кроется лингвистическая разгадка описанного выше принципиального различия монологизма и полифонии, — самим автором.

Объективация рассказчика силами героев, предикация же его и героями, и **автором** — отличительная черта монологического дискурса. Монологизм выработал в этом смысле как бы компромиссную стратегию, учитывающую языковые запреты: подставляя вместо себя рассказчика, автор его голосом объективирует героев, а голосами героев объективирует этого рассказчика, создавая и его образ (который часто и понимается как “образ автора”). Сам же первичный автор, ускользая в результате этой подмены от непосредственной объективации, сохраняет вместе с тем возможность “от себя” предцировать голос подставного рассказчика (вторичного автора), а через него и голоса героев (оговорочное говорение). Интенция такого первичного автора и в этих условиях не просто ощутима, но ощутима настолько, что сохраняет возможность управлять романом и монологически доминировать в нем. “Доминировать” и значит у Бахтина — иметь возможность предцировать все без исключения голоса романа, самому оставаясь не объективированным. В

полифоническом же дискурсе у автора такой “компромиссной” — ускользающей от объективации, но тем не менее предидирующей и главенствующей — смысловой позиции нет. Все без исключения голоса здесь не только предидируются, но и объективируются, как все без исключения голоса сами объективируют и предидируют.

Полифонический автор не пристраивается, хотя бы и невидимо, ни к одному из голосов романа, в том числе и к рассказчику (вторичному автору), что свойственно классическому монологическому дискурсу. В полифонии действует, по Бахтину, тенденция к потере рассказчиком функции даже косвенного медиума голоса автора: пуповина между ними разорвана, а значит и лингвистический принцип традиционных нарративных конструкций нарушен. Если один из голосов какого-либо ДС принадлежит в полифоническом дискурсе рассказчику и даже если этот рассказчик доминирует над героем, это никак не меняет дела: принцип равной чуждости автору всех голосов романа сохраняется и здесь. Рассказчик становится одним из рядовых голосов романа, не только ничем функционально не отличающимся от чужих для автора голосов других героев, но даже чаще всего относящимся ко второму, фоновому ряду персонажей. Если в монологическом романе классического типа рассказчик всегда важен своей характерологической языковой манерой, поскольку первичный автор именно сквозь нее преломляет чаще всего свои интенции, то в полифонии Бахтин отмечал тенденцию к максимальной нейтрализации голоса рассказчика³⁴.

По тем же причинам нарушает полифония и лингвистические принципы построения нестандартных дискурсов, которые остаются, по Бахтину, при всем их языковом модернизме монологическими (в случаях подавления автора героем последний, доминируя в романе и выполняя, напомним, монологические авторские функции, является не более чем разновидностью вторичного автора). Пуповина между автором и героями в полифонии разорвана так же, как и между автором и рассказчиком, поэтому и достаточно распространенное отождествление бахтинской полифонии с модернизованными нестандартными дискурсами, в которых автор разными изоощренными способами прячется за спину других говорящих, продолжая тем не менее управлять событиями, в принципе ошибочно.

В интересующем нас контексте синтаксического двуголосия это различие можно зафиксировать следующим образом. Если двуголосые конструкции используются в монологическом дискурсе, то все они без исключения строятся либо с участием голоса условно разыгранного автора, либо с участием голоса рассказчика, либо с участием голоса доминирующего в романе героя. Все это — вторичные авторы. Ко всем ним монологический автор так или иначе —

³⁴ “Основная тенденция Достоевского в поздний период его творчества: сделать стиль и тон (рассказа — Л. Г.) сухим и точным, нейтрализовать его. Но всюду, где преобладающий протокольно-сухой, нейтрализованный рассказ сменяется резко акцентированными ценностно окрашенными тонами, эти тона во всяком случае диалогически обращены к герою и родились из реплики его возможного внутреннего диалога с самим собой” (ППД, 305).

либо и тематически, и тонально, либо только тонально — “пристраивается”. В полифоническом же дискурсе двуголосые конструкции строятся и из голосов персонажей, и из голосов рассказчиков и всех других разновидностей вторичных авторов как равно дистанцированных от чистого автора. Одинаково дистанцированы и голос хроникера, и голос Ставрогина, и голос Ивана Карамазова, и голос Смердякова, вклинивающийся в его внутреннюю речь и создающий ДС; равно чужды и голос Голядкина, и голос мучающего его “другого”, и голос рассказчика, который может подключиться к этому голосу “другого”, и т. д. и т. д.

В этом смысле бахтинскую “авторскую” терминологию (“чистый”, первичный и вторичный автор) можно понимать не как двух-, а как трехэтажную (в метафорическом, конечно, смысле). Если продолжающего в монологическом романе ощущать в своих персональных интенциях автора, несмотря на отсутствие его прямого тематического слова, считать первичным (“первый этаж”) в сравнении с его разного рода функциональными заменами в виде рассказчика, героя и пр., получающими в этом порядковом сопоставлении название вторичных авторов (“второй этаж”), а полностью элиминировавшего свои персональные интенции полифонического автора — “чистым”, то последний займет некий “нулевой” этаж, точнее — локализуется в самом фундаменте “авторского здания”. Вместе с “чистым” автором в полифонии активно используются и разные формы вторичных авторов, этаж же первичного автора, тонально пристраивающего свой голос к этим вторичным авторам, оказывается в полифонии как бы незаселенным, пустующим. Именно в отсутствии хозяина на этаже “первичного автора” заключается специфика позиции полифонического автора по сравнению с автором монологическим (вопрос о том, заселен ли в монологических дискурсах “нулевой этаж” чистого автора, мы оставляем здесь открытым). В дальнейшем этим абстрактным рассуждениям будет придано более конкретное лингвистическое содержание.

Двуголосие как предмет изображения. В лингвистическом плане обстоятельство “равной чуждости” автору всех голосов ДС: не только героев, но и голоса рассказчика и голосов всех других вторичных авторов — означает прежде всего то, что в полифонии двуголосие из формы или **средства** изображения чужого языка, каковым оно функционально является в монологических романах, само становится **предметом** изображения.

Это связано и с тем, что самосознание полифонических героев всегда, по определению, внутренне диалогизовано. По Бахтину, диалогизованным является, собственно говоря, всякое сознание и самосознание, отсюда и всякая речь есть, по Бахтину, двуголосый гибрид — либо “темный” органический, либо намеренно организованный. Самосознание героя в качестве предмета полифонического изображения живет ненамеренными органическими гибридами, отражающими его сложные отношения с “другим” или “другими”, включая подставных рассказчиков как вторичных авторов, творческая же воля “чистого” полифонического автора превращает их в систему художественно организованных намеренных гибридов. В этом и проявляется творческая активность полифонического автора. Возможности здесь широкие: автор может сочленять в разных сериях ДС разные пары голосов, может

чередовать звучащие во внутреннем монологе героя голоса по синтаксическим позициям субъекта и предиката, причем не только в композиционно разных местах романа, но и в рамках сплошной внутренней речи героя; меняя пункты диалогического пересечения голосов и очередность их попеременного доминирования в сознании героя, автор может изобразить не только статику самосознания, но и его динамику, то есть процесс переориентации среди изначально данного состава смыслов³⁵ и т. д. Язык позволяет осуществлять все это и без наличия доминирующего голоса, причем не только в его тематическом, но и в тоновом модусе.

Однако никаких иных способов изображения двуголосого слова как предмета полифонии, кроме самого же двуголосого слова, Бахтин, как мы видели, не предлагал. Это и не было необходимо: описанный выше базовый лингвистический принцип полифонии — процесс попеременного чередования голосов в составе разных ДС по позициям субъекта и предиката — отвечает и этому условию. Задача изображения двуголосого слова с помощью двуголосого же слова решается в рамках этого принципа в том смысле, что результирующим эффектом поочередной смены голосов по синтаксическим позициям в серии ДС оказывается объективированность для читателя каждой отдельной двуголосой конструкции в ее целом. Несмотря на то, что каждая отдельная двуголосая конструкция диалогически объективирует, как мы видели в первом разделе, только один из двух голосов — тот, который занимает субъектную позицию, факт пребывания предикативного голоса из этой конкретной конструкции в составе других ДС серии в позиции субъекта отбрасывает и на этот голос объектную тень. Полифонический автор изображает двуголосые слияния голосов их же силами — без собственного не только в тематическом, но и в тональном отношении голоса, без привязки к голосу-избраннику, без авторитетной преломляющей языковой среды, или обобщенно: без голоса-доминанты.

Бахтинский парадокс об авторе, таким образом, разрешается. Если авторским, как это обычно принято в новоевропейской традиции, считать изображающий язык, то в этом смысле полифонический автор действительно вступает в диалог с героями, так как в полифонии изображающий и изображаемый языки, обладая равными правами, обмениваются в серии ДС синтаксическими функциями и вступают в диалогические отношения. Но, с другой стороны, доминирующего изображающего голоса здесь нет. Поскольку чередующаяся взаимообъективация и взаимопредикация делает все голоса полифонии в общем текстовом пространстве романа равно изображающими и изображаемыми, постольку ни один из них не может считаться собственно

³⁵ Все чужие слова обычно даны полифоническому герою “полностью с самого начала. В процессе всего внутреннего и внешнего действия романа они лишь различно размещаются в отношении друг к другу, вступают в различные сочетания, но количество их, данное с самого начала, остается неизменным... Голоса в душе Раскольникова уже сдвинулись и иначе пересекают друг друга. Но бесперебойного голоса героя в пределах романа мы так и не услышим...” (ППД, 322, 323).

авторским или доминирующим (либо все они должны в равной степени считаться таковыми). Если со здания полифонической концепции, выстроенной в ППД, снять строительные леса из новоевропейской терминологии, то внутри самого этого здания автора в его новоевропейском понимании не окажется вовсе. Бахтинские высказывания в ППД об авторе, находящемся рядом с героями, непосредственно вступающем в диалог с ними и т. д., надо понимать как риторические фигуры, вызванные ориентацией на читателя и завуалированно выражающие ту идею, что в полифонии авторского (в значении — доминирующего) голоса в лингвистическом смысле нет. Автор как личность погружается здесь в абсолютное молчание, становясь “чистым” творческим началом.

Из сказанного помимо прочего следует, что категория автора стремится возвратиться в бахтинской полифонической концепции к ритуально-обрядовым истокам, которыми питался и роман Рабле. Критика в адрес Бахтина за то, что в его книге о Рабле нет самого Рабле, основана на недоразумении. Описание авторской позиции Рабле в новоевропейском смысле этого понятия ищут в бахтинской ТФР напрасно, а не находят закономерно, поскольку его там, согласно теоретическим постулатам Бахтина, и не должно быть — причем в смысле, аналогичном тому, в каком нет автора в полифонии Достоевского. Отсутствие авторской личности — это не недостаток концепции Бахтина о Рабле, а заслуга романа Рабле с точки зрения безукоризненности следования избранной им жанровой традиции.

Между полифонической и карнавальной концепциями не только нет в этом смысле зияния, между ними, напротив, имеется архетипическое сродство. По бахтинскому замыслу, полифония как раз и должна дать “наконец” возможность не в меру разговорившемуся новоевропейскому автору замолкнуть, как он молчит у Рабле. То, за счет чего Рабле как индивидуальный автор мог лично безмолвствовать, слившись с карнавальной толпой на площади и что было утеряно, по Бахтину, монологическим романом, культивирующим установку на доминанту либо какого-либо одного частного сознания (автора, героя, рассказчика и пр.), либо некоего сознания вообще, и должно быть в обновленном виде восстановлено в полифонии.

Если воспользоваться другим терминологическим рядом, то “автор” — трагический персонаж бахтинской эстетики, долженствующий погибнуть, как гибнет трагический герой. Полифония в ее имманентной телеологии должна восстановить приоритет “хора”, обуздать монологические претензии не только героя, но и автора — усмирить их как части, отколовшиеся от целого. В определенном смысле можно говорить, что индивидуальный новоевропейский автор — это, по Бахтину, следующая стадия экспансии обособившегося от хора трагического героя-протагониста, сопротивляющегося своей неизбежной гибели. Отсюда и та жесткость борьбы между автором и героем за доминирование в романе, о которой говорилось в АГ, и та одинаковость дисциплинарной меры, которая была разработана в полифонической концепции (лишение и той и другой стороны права на доминирование). О конкретном наполнении

бахтинской идеи архетипического сродства полифонической и карнавальной концепции см. специальную главку в конце раздела.

Тематическая и тональная степени саморедукции авторского голоса.

Итак, полифонический автор, согласно бахтинскому пониманию, подавляет свою индивидуальную энергию в пользу чистого творческого начала. Обратимся теперь к собственно лингвистической стороне этой идеи.

Возможны разные степени саморедукции авторского голоса, причем лингвистическим полем, на котором можно наблюдать разные степени нарастания и угасания авторского голоса, может послужить все то же двуголосие. Принципиальную дифференцирующую роль играет здесь то разделение тематических и тональных вторичных предикаций, о котором подробно говорилось в первом разделе.

Можно выделить три степени (или ступени) явленности авторского голоса (между ними имеются, конечно, и разного рода промежуточные формы). На первом, предельном и гипотетическом, полюсе авторский голос полнозвучен как в тематическом, так и в тональном отношении. Доминируя в романе, он осуществляет на этой ступени и тематические, и тональные вторичные диалогические предикации всех чужих голосов. Исчезать же, с точки зрения силы диалогической предикации чужих голосов, авторский голос может либо только тематически (вторая ступень), сохраняя при этом способность к тональной вторичной предикации, либо и тематически, и тонально (третья ступень). В грубом приближении первая и вторая ступени соответствуют монологизму (“прямое” авторское слово и различные формы вторичного автора), третья ступень саморедукции авторского голоса — полифонии (чистый автор). Очередность угасания лингвистических “половинок” авторского голоса — сначала только тематической, затем и тональной — отражает общую бахтинскую иерархию лингвистических ценностей: интенция (тональность) в его концепции превалирует над тематизмом.³⁶

На первом предельном полюсе, то есть при тематическом и тональном полнозвучии как высшей степени своей персональной явленности, автор не только изображает чужие слова и не только предикации их и тематически, и тонально, но и строит отдельные фрагменты дискурса как бы “прямо от себя”. Теоретически допустимо мыслить, что автор может вообще не применять в таких дискурсах двуголосых конструкций, ограничиваясь прямым и объектным словом из бахтинской схемы типов слов в ППД. В действительности, однако, мы видели, что это, по Бахтину, лишь гипотетическая и в художественной практике недостижимая форма, поскольку любое как бы “прямо” от себя идущее слово, есть на деле, напомним, органический гибрид: преломляясь сквозь ту или иную словесную среду, оно всегда не прямое, а двуголосое. На

³⁶ Поэтому, в частности, в бахтинской концепции считается невозможным вариант сохранения тематического присутствия авторского голоса при исчезновении его тонального модуса. Тематизм без тона при диалогических отношениях, предполагающих приоритет соотношения голосов над их смысловой субстанцией и потому включающих в себя тональность (в отличие от тематизма) в качестве конститутивного ингредиента, невозможен в принципе (так, и в нашем примере тематического ДС о Мерделе чисто семантическое, казалось бы, антиномичное опровержение чужого голоса “общего мнения”, сопровождается тональной авторской иронией).

первом предельном полюсе это темное органическое двуголосие переходит в художественную прозу без специальной рефлексивной и эстетической обработки. Значительно интереснее случаи эстетического самоограничения авторского голоса, осознавшего свою органическую двуголосость.

Вторая степень (тематическое исчезновение автора) фиксируется в тех случаях, когда субъект и предикат тематических двуголосых конструкций оба для автора в тематическом отношении чужие, но он сохраняет для себя возможность подключиться к этой чужой тематической конструкции с помощью ее диалогической тональной предикации. Именно такова в своей формальной лингвистической основе та классическая монологическая авторская стратегия пользования типическим подставным рассказчиком, о которой говорилось выше. Категория рассказчика вообще знаменует собой аскетический порыв автора к самоограничению, или, точнее, поиск обходных компромиссных путей. В случае образования между голосом подставного рассказчика (вторичным автором) и голосом персонажа тематической двуголосой конструкции, автор дистанцируется от смысла звучащих слов, но подключается к этой конструкции через тональную предикацию одного из голосов, в чистом случае — через тональную предикацию того голоса, который помещен в данном ДС в позицию предиката, то есть через тональную предикацию тематической доминанты ДС. Если дискурс построен как традиционный нарратив и в романе доминирует голос рассказчика, а именно доминирующий голос обычно и занимает в монологическом дискурсе предикативную позицию, то, соответственно, и тональная, уже собственно авторская и тематически “невидимая”, предикация подключается к голосу рассказчика. Хотя тематически голос автора в этих случаях не звучит, но его интенциональные акценты остаются отчетливо проставленными, в результате: тематически молчащий автор сохраняет возможность монологически доминировать в романе, поскольку через тональную предикацию второго голоса ДС он косвенно предикативует и первый, занимающий позицию синтаксического субъекта.

Существенно, что к этой же второй ступени тематического авторского аскетизма относятся, согласно Бахтину, и нетрадиционные монологические дискурсы, в частности, те, которые построены с позиции героя, как бы подавившего автора. Напомним, что категория автора претерпела в бахтинской концепции существенные изменения и что, соответственно этим изменениям, автор с лингвистической точки зрения — это не более, чем доминирующая в романе интенциональная точка зрения, преимущественно занимающая в двуголосых конструкциях позицию предиката. Любая доминирующая в монологическом романе точка зрения есть в этом смысле функциональная метаморфоза автора. Доминирующий в некоторых типах романа герой — это тоже одна из таких авторских метаморфоз. Победа героя над автором — изощренная форма авторского тематического аскетизма (или, если угодно, мазохизма) второй ступени: автор может здесь не только тематически молчать, но может и условно оставить за своим голосом некую тематическую определенность — с тем чтобы “подставлять” ее под тональную предикацию победившего в романе голоса героя. Но для героя эта победа пиррова. В таких случаях осуществляется ритуальный маскарад автора и героя (обряд переодевания), или символическое обращение в ивановском смысле: как *Бог есть жертва* → *Жертва есть бог*, так *Герой есть автор* → *Автор есть герой*.

Все нестандартные типы дискурсов, в которых хотя и нет тематических точек над “и”, но сохранена некая тональная доминанта, относятся к монологизму второй ступени редукции — вне зависимости от инстанции, от которой исходит эта доминирующая тональность, будь то рассказчик или герой. Только на третьей — полифонической — ступени, предполагающей, что автор саморедуцируется не только тематически, но и тонально, доминирующее начало исчезает в языковом отношении полностью.

Таким образом, все нестандартные дискурсы, занимающие современную нетрадиционно настроенную лингвистическую мысль, в рамках бахтинской концепции являются разновидностью вполне традиционного монологизма. Но, с другой стороны, они расцениваются в бахтинской концепции как особая разновидность, как бы максимально приблизившаяся к краю монологизма: оставаясь монологическими, нестандартные дискурсы могут рассматриваться — вследствие нарастания в них авторской интенции к аскетизму — и как начало движения от монологизма к полифонии. Существенно, что это движение к полифонии расценивалось Бахтиным как естественная (в смысле генетической и архетипической предопределенности) тенденция художественного романного слова. Тем более, что установка на самовыражение, на прямое авторство, казалось бы, победившая в прозаическом слове и победившая окончательно, не может, по Бахтину, подспудно не ощущать, что она вступает в имманентное противоречие с данными ей изобразительными средствами: с архетипической двуголосой структурой языка.

Феномен трехголосия. Вместе со второй ступенью монологизма мы подошли к чрезвычайно интересному в теоретическом отношении феномену трехголосия. Идея трехголосия присутствует практически во всех текстах Бахтина³⁷, но отдельного терминологического закрепления по причинам, о которых будет сказано ниже, она не получила.

Трехголосие — это совмещение в пределах единой синтаксической конструкции (единого предикативного акта) трех голосов. Естественно, здесь сразу же возникает, поскольку потревожена привычная “арифметика” бахтинских текстов, новая вереница терминологических проблем, связанных с выяснением отношений **трехголосия** с **двуголосием**, **монологизмом** и **полифонией**.

В формально-лингвистическом плане трехголосие — это результат совмещения в одной конструкции тематического и тонального ДС. Согласно развиваемой здесь точке зрения, можно выразиться определеннее: трехголосие — это результат наложения тонального ДС на тематическое. Тональная и тематическая вторичные предикации идут при этом от разных голосов, причем именно тональная предикация накладывается на тематическую, а не наоборот, то есть третий голос, звучащий поверх двух голосов исходного тематического ДС, всегда действует тонально. Второй голос первоначальной двуголосой

³⁷ См. критику фоссерианцев за то, что они “явление **трех** измерений пытаются развернуть в плоскости” (МФЯ, 168-9); о прозаической трехмерности см. в СВР, 129; о третьем голосе во внутреннем монологе Голядкина — в ППД, 286; о внутреннем диалоге в нем трех голосов — ППД, 295 и др.

конструкции тематически предидирует первый, а сам в свою очередь тонально предидируется со стороны некоего третьего голоса.

Ничего особо изощенного в трехголосии нет. Именно оно, в частности, образуется в случае зафиксированной выше второй степени выраженности авторского голоса, когда, избегая тематической явленности и пользуясь для этого разного рода рассказчиками, авторский голос проявляет свою активность тонально. Подключаясь к существующему из равно чужих для него в тематическом отношении голосов ДС, автор становится носителем третьего тонального голоса трехголосых конструкций.

Имеются основания полагать, хотя это и остается рабочей гипотезой, что конститутивной особенностью трехголосых конструкций является то, что тональная авторская предикация всегда формально привязана непосредственно к объективирующему (подавляющему) в исходном тематическом гибриде голосу (будь то голос доминирующего рассказчика или героя), то есть всегда относится к предикату, а не к субъекту исходного двуголосого слова. Субъект тоже диалогически затрагивается при этом третьим голосом, но затрагивается отраженно, косвенно — через или сквозь предикат, который доминирует над этим субъектом в исходном ДС. Можно сказать, что третий голос реагирует на исходное ДС как на некое единое целое, то есть акцентирует не столько дифференцирующий его факт наличия двух голосов, сколько цементирующую его в единый предикативный акт (единую конструкцию) монологическую составляющую, которая есть, как мы видели, в каждом ДС. Вступая в непосредственные диалогические отношения со вторым голосом исходной конструкции, третий голос фактически образует с ним еще одну двуголосую конструкцию, как бы продвигая монологически приостановленный в исходном ДС диалог еще на одну реплику вперед. “Привязка” третьего голоса именно к предикату ДС соответствует, таким образом, общему диалогическому принципу: реплика всегда отвечает на реплику, то есть предидирует именно предикат чужой речи, но при этом он затрагивает вместе с этим предикатом (через него, сквозь него) как предшествующую реплику, зафиксированную в синтаксическом субъекте исходной двуголосой конструкции, так и сам общий для всех трех голосов “предмет обсуждения”. Две двуголосые конструкции здесь как бы вдвинуты одна в другую.

Отклонения от принципа привязки третьего голоса к предикату исходного ДС деформируют принципиальное ядро трехголосия, разрушая его. Это очевидно даже на чисто теоретическом уровне. Ведь если допустить, что третий голос непосредственно ”привязан” к субъекту исходной двуголосой конструкции, то он окажется диалогически изолированным от второго голоса этой конструкции, от ее предиката (в то время как, будучи “привязан” к предикату, третий голос оказывается связанным с обоими исходными голосами, поскольку в этом случае он опосредованно соотносится и с помещенным в позицию субъекта первым голосом). В результате “привязки” к субъекту получится не единая трехголосая конструкция, состоящая из двух внедренных друг в друга и диалогически соотнесенных ДС, а два разъединенных ДС, в каждом из которых происходит своя отдельная предикация одного и того же субъекта со стороны разных ничего друг о друге “не знающих” голосов. По референту эти конструкции будут, конечно, объединены, но в

непосредственные диалогические отношения между собой, не слыша друг друга, они не вступят. Их, напротив, естественней тематически объединять в пределах одного сознания, по типу, например, диалектики (как два антиномичных предиката к единому синтаксическому субъекту).

Приводить конкретные примеры трехголосия громоздко и затруднительно; воспользуемся условным, но, как представляется, отчетливым мысленным экспериментом. Представим, что в тексте, идущем от рассказчика типа пушкинского Белкина, имеется тематическая двуголосая конструкция, в которой позицию субъекта занимает голос одного из главных героев, а позицию предиката — голос рассказчика. Это и будет трехголосой конструкцией: поскольку монологический автор всегда пользуется голосом рассказчика преломленно, то последний неизбежно подвергнется в мысленно представленном нами тематическом ДС тональной (например, иронической) предикации со стороны автора. В одной конструкции мы будем отчетливо слышать три голоса: голос героя, голос рассказчика и голос первичного автора. Изюминка трехголосия состоит в том, что третий (авторский) голос, подключенный к предикату исходного ДС, занимает доминирующую позицию над обоими исходными голосами, то есть не только над непосредственно предикаемым им голосом рассказчика, но — поскольку тот в свою очередь монологически объективировал героя — косвенно и над голосом героя, помещенным в исходном ДС в позицию синтаксического субъекта.

Конструкция сохраняет трехголосый характер и тогда, когда третий голос, тонально предикаруя второй голос исходного ДС, интенционально солидаризуется с ним, так как и в этом случае третий голос, занимающий позицию предиката, будет, как всегда в двуглосии, доминировать над вторым голосом ДС, занимающим по отношению к нему субъектную позицию. Второй и третий голоса при всей близости своих интенций не сливаются в один, поскольку исходят от разных сознаний, а составляют предикативную группу, совпадающую с той, которую Бахтин называл однонаправленным двуглосым словом. Согласие — тоже вид диалогических отношений, и в однонаправленном ДС последняя на данный момент реплика при всей своей солидарности с предикаемым голосом (даже при благоговейном к нему отношении) тем не менее доминирует над ним, поскольку объективирует “предмет” своего благоговения.

Не изменит дела и тот любопытный противоположный вариант развития событий, когда третий голос, тонально подавляя второй голос исходного ДС, оспаривает его в пользу первого голоса ДС, занимающего позицию субъекта. Поскольку третий голос всегда косвенно через второй голос предикарует и первый голос исходного ДС, первый и третий голоса, принадлежа разным сознаниям, также не сольются в один голос, но вступят в однонаправленные диалогические отношения. И в этом случае будут отчетливо слышаться три голоса, причем третий голос будет восприниматься как “последняя” на данный момент реплика, доминирующая над обоими голосами исходного ДС.

Если консолидация третьего голоса с первым — редкий и сложный случай³⁸, то солидаризация третьего и второго голосов, не сливающихся друг с

³⁸ См. в этом смысле главку “Гипотеза жесткой версии полифонии”.

другом и сохраняющих между собой хотя и неглубокий, но тем не менее диалогический зазор, — обычное явление в художественной прозе. Так по большей части происходит в тех, например, широко распространенных случаях, когда автор пользуется максимально близким себе рассказчиком или преломляет свое слово через не персонифицированную рассказчиком, но авторитетную для себя словесную среду. Бахтин уже почти всех “уговорил” слышать в такого рода случаях два голоса, но трехголосый эффект по большей части игнорируется исследователями.

Камнем преткновения и здесь оказывается бахтинская концепция авторской позиции, к которой этот вид трехголосия с “однонаправленным” двуголосием второго и третьего голосов имеет непосредственное отношение. Действительно: если слышать здесь только два непосредственно тематически представленных голоса, то один из них в конечном счете отождествится с авторским, то есть автор как бы опять непосредственно тематически заговорит, а, следовательно, и никакой особенности в его позиции не будет надобности искать. При признании же такого рода конструкций трехголосыми проясняются конкретные лингвистические очертания той дороги, начать движение по которой призывает бахтинская теория авторства, так как только в этом случае становится понятным, каким же, собственно, образом тематически не явленный авторский голос продолжает, по Бахтину, в монологическом романе сохранять возможность доминирования и, одновременно, каким образом в полифоническом романе он может полностью в лингвистическом отношении саморедуцироваться (см. главу “Трехголосие и полифония”).

Мы описали здесь трехголосие как результат совмещения тематических и тональных ДС. Но это не единственная, а только предельная по отчетливости формула совмещения трех голосов. Хотя в подтексте нашей предикативной интерпретации двуголосия безусловно имеется в виду тезис о разделении тематических и тональных ДС как о базовом принципе классификации всех двуголосых конструкций, он не является самоцелью и никак не покрывает все языковые процессы полифонии, зафиксированные в бахтинской схеме типов слов, основанной на иных принципах классификации ДС. Предложенный здесь принцип разделения ДС не противоречит бахтинским: мы видели, в частности, что в феномене трехголосия предложенное нами разделение на тематическую и тональную разновидности ДС скрестилось с бахтинским разделением однонаправленного и разнонаправленного ДС. В бахтинской схеме имеется и третий — активный тип, в котором чужое слово действует извне и формы лингвистического действия которого остались практически не затронутыми нашим критерием. Возможно и даже вероятнее всего, что совмещаться могут и все введенные Бахтиным разновидности ДС, и все вариации этих разновидностей, причем, скорее всего, не только с результирующим эффектом трехголосия. Но все это — особый предмет, как и проблема соотношения предложенного нами тонально-тематического критерия с использовавшимися Бахтиным принципами разделения видов ДС. Нам здесь важно было лишь констатировать как негипотетическую возможность совмещения разных видов ДС в одной конструкции, так и гипотетическую идею, что любой

накладывающийся поверх исходной двуголосой конструкции третий голос может действовать при этом только через тональную предикацию.

Трехголосие и двуголосие. Каков статус трехголосия — монологический или полифонический? На “арифметический” взгляд, трехголосие ближе к многоголосию, однако и здесь количественный подход к бахтинской концепции оказывается несостоятельным. Дело, как и везде, решает тип отношений, устанавливающийся между голосами, сколько бы их ни было. Изюминка трехголосой конструкции состоит, как мы видели, в том, что третий голос в конечном счете доминирует над обоими голосами исходного тематического ДС, то есть по своей функции аналогичен второму голосу в ДС.

Чем трехголосие отличается от двуголосия и в чем схоже? В трехголосой конструкции второй голос (условно — рассказчика) одновременно и диалогически предикцирует голос героя, и сам является субъектом диалогической тональной предикации со стороны автора (третьего голоса), то есть один и тот же голос одновременно является источником одной и объектом другой диалогической предикации. По аналогичной схеме построены, как мы видели, и чисто двуголосые конструкции. Так, в нашем первом примере ДС голос общего мнения одновременно и предикцирует Мердлю, и сам предикцируется автором. Разница же между чистым двуголосием и трехголосием в том, что в первом случае голос “общего мнения” предикцируется автором диалогически, но сам предикцирует Мердлю не диалогически; в трехголосии же в зоне второго голоса диалогическая предикация наслаивается на диалогическую же предикацию. Перед читателем возникает что-то типа “лестницы предикации”, уходящей, однако, не в никуда, не в нескончаемый “дурной” диалог, а к жесткой авторской интенции, которая, хотя и не выражена тематически, но продолжает с тематически невидимого “верха” управлять текстом тонально. Именно так и действует использующий разного рода подставных рассказчиков монологический автор.

Статус трехголосия, таким образом, **монологический**, как и статус отдельно взятой двуголосой конструкции. Будучи совмещением разных видов монологических ДС по типу “лестницы предикации”, трехголосие не разрушает, но поддерживает сущностные свойства монологизма, основанные на двуголосом архетипе предикативного акта. Хотя мы и слышим три голоса, но в формально-синтаксическом смысле эта конструкция остается двуголосой — аналогично тому, как двуголосая конструкция остается формально принадлежащей одному говорящему. Трехголосие может быть в этом смысле определено как разновидность двуголосия, его наращенная форма. Именно этим и объясняется, скорее всего, то обстоятельство, что отмечая феномен трехголосия, Бахтин не вводил его в качестве отдельного синтаксического явления и — на первый взгляд парадоксально — употреблял слово **трехголосость** через запятую с **двуголосием**, как его контекстуальный синоним.

Таким образом, и при арифметическом увеличении “количества” голосов в одной конструкции, казалось бы, отвечающем сущностной идее полифонии, текст остается построенным по двуголосому принципу. Двуголосие остается в бахтинской концепции базовой основой всех синтаксически усложненных языковых процессов как монологической, так и полифонической природы. Это центральное положение двуголосия подтвердится впоследствии и в гипотетической “жесткой” версии полифонии.

Трехголосие и полифония. Встречается ли монологическое по своему статусу трехголосие в полифонии? Конечно, да, поскольку полифония — это особая стратегия обращения с двуголосием, а значит, и со всеми его разновидностями. Особость полифонической стратегии по отношению к трехголосию та же, что и по отношению к двуголосию: она направлена на то, чтобы третий голос не являлся доминирующим (авторским), хотя бы и в только тональном смысле. Как это возможно?

Надстраиваемая третья тональная предикация может осуществляться в полифонии со стороны того голоса, который, не участвуя тематически в исходном для данной трехголосой конструкции тематическом ДС, тем не менее реально тематически звучит в других фрагментах романа. Условно: во внутреннем монологе, скажем, Раскольникова в одном ДС встретились голоса Сони и Свидригайлова, иронически же в качестве третьего голоса может освещать эту встречу, например, голос самого Раскольникова. Или наоборот: в исходной тематической двуголосой конструкции встретились голоса Сони и Раскольникова, ироническую же тень на эту встречу отбрасывает голос Свидригайлова. Комбинации голосов здесь могут быть самые разные, так как в качестве третьего тонального голоса могут выступать практически все голоса романа. Можно даже предполагать, что трехголосие как тональная предикация относится к числу наиболее употребительных приемов из арсенала полифонической языковой стратегии, поскольку ее целью является, согласно бахтинскому определению, проведение одной темы по разным акцентным системам.

И в полифонии каждая конкретная и изолированно взятая трехголосая конструкция остается, конечно, монологической, поскольку в ней третий голос всегда берет вверх. Но этот третий голос не становится доминантой полифонического романа, поскольку трехголосие и вообще многоголосие не стянуто в нем в один синтаксический предикативный узел, а “раздробленно”, как мы знаем, по разным полифоническим сериям ДС. Синтаксическими позициями поочередно меняются в этих сериях все без исключения голоса, а значит и третий голос трехголосых конструкций также периодически попадает в объективирующую его позицию синтаксического субъекта, в результате чего становится лишь одним из равноправных голосов полифонии. Наш исходный лингвистический принцип полифонии (попеременное чередование голосов по синтаксическим позициям) действует, таким образом, и в сфере трехголосия.

Трехголосие и скрытый диалог. Будучи обогащенной разновидностью двуголосия, трехголосые конструкции обладают не до конца раскрытой объяснительной силой, отсутствующей в общей абстрактной формуле двуголосия. В частности, именно трехголосие до конца разрешает ужу затрагивавшуюся нами проблему различения скрытого диалога в монологизме и полифонии.

Выше говорилось, что в монологизме скрытый диалог не полноценен, что он монологически усечен в пользу автора, поскольку последний всегда занимает предикативную позицию, ускользая от объективации. В полифонии же в серии взаимосвязанных ДС, составляющих скрытый диалог, объективации попеременно подвергаются оба голоса. В этом объяснении оставалось формальное противоречие, состоявшее в том, что равно чужие автору голоса

могут вступать между собой в скрытый диалог посредством той же серии чередующихся ДС и в пределах монологического романа, например: голос рассказчика и голос героя или даже голоса двух героев. Оба голоса при этом попеременно объективируются в скрытом диалоге — как, следовательно, и в полифонии. В чем же тогда разница?

Благодаря понятию трехголосия эта неясность снимается. Действительно: в монологическом дискурсе в случае совмещения в одном ДС тематических голосов героев, а затем и серии их чередования по синтаксическим позициям в других ДС, каждое конкретное ДС этой серии будет трехголосым; в каждом из них всегда будет надстраиваемая авторская тональная предикация, его арифметически третий голос. Поскольку же третий голос всегда предикцирует второй голос ДС, а в серии голоса меняются позициями, постольку авторский голос в конечном счете будет доминировать и в скрытом диалоге в целом. Это не только означает, что взаимообъективация чужих тематических голосов происходит в монологическом романе под неуспешным оком автора, но и что здесь сохраняется сформулированное выше принципиальное отличие скрытого диалога в монологизме: отсутствие в нем объективации доминирующего голоса. Ни в изолированных трехголосых конструкциях монологизма, ни в их серии тонально доминирующий авторский голос объективации не подлежит.

Хотя, таким образом, сам лингвистический принцип скрытого диалога между героями монологического и полифонического романов одинаков (чередование голосов по позициям), между ними сохраняются принципиальные различия. В монологизме над скрытым диалогом чужих голосов героев, то есть над каждым конкретным ДС диалогической серии, во-первых, обязательно “надстроен” третий голос, который, во-вторых, везде один и тот же, и в-третьих, это именно тот голос, который доминирует в романе в целом. В полифоническом же скрытом диалоге либо третьего голоса нет, и тогда два равно чужих голоса попеременно меняются позициями, что, собственно говоря, и требуется для искомой полифонической взаимопредикации, либо, если этот третий тональный голос и появляется, то он не сопровождает всю серию, будучи, как и первые два, не выражением доминирующей позиции, а одним из голосов равноправных (или в монологическом смысле равно “бесправных”) героев. В других конструкциях полифонической диалогической серии третий тональный голос (в отличие от аналогичных монологических серий) либо может смениться другим третьим голосом (голосом другого персонажа), либо может исчезнуть вовсе. Но в любом случае каждый третий голос в свою очередь также попадает в полифонии в позицию диалогически объективируемого и подавляемого синтаксического субъекта.

В основе этих различий лежит то, что в монологическом дискурсе третий голос скрытого диалога дан только тонально, в полифонии же третий голос, участвуя в данной трехголосой конструкции только тонально, в других ДС выражен и тематически, поэтому он и может в полифонии — в отличие от монологизма — быть объективирован. В полифонии нет не только ни одной идеи, но и ни одного тона, который не был бы объективирован (и сам бы не объективировал). Трехголосие как тональная предикация попадает в полифонии, таким образом, в принципиально другую ситуацию, в новые условия, поскольку авторский голос лишен здесь права на тональную разновидность доминирования так же, как он лишен в полифонии права на тематическое доминирование.

Эти новые полифонические условия и составляют то, что выше было обозначено как **третья** собственно полифоническая ступень лингвистической саморедукции автора: ступень, на которой он “освобождается” как от тематической, так и от тональной явленности. В лингвистическом смысле полифонический (“чистый”) автор погружается в абсолютное молчание.

Жесткие выводы из мягкой версии. Изложенная мягкая версия полифонии, объясняющая все через особую речевую стратегию обращения с теми же самыми — не специально полифоническими — единицами языка, предполагает ряд любопытных и взаимосвязанных выводных формулировок.

Прежде всего ту, что **полифония, собственно говоря, лингвистически не существует** — она вся заключается в особой стратегии обращения с двуголосием (и трехголосием как разновидностью двуголосия). Ничего специально полифонического сам язык не знает. С другой стороны, особая стратегическая энергия полифонии направлена на то, чтобы перебороть природную монологическую составляющую двуголосия.

Не существует лингвистически и монологизм — можно сказать, что он тоже весь сводится к стратегии обращения с двуголосием, которая, в отличие от полифонической стратегии, не имеет интенций, противоречащих архетипической природе двуголосия. Монологизм, напротив, есть отрефлектированная кристаллизация и намеренная огранка двуголосой природы самого языка. “Чистый” монологизм, если его понимать как реальное одноголосие, лингвистически невозможен: любая речь либо прямо состоит из предикативных актов, либо — в именуемых речевых актах — содержит в себе грамматическую редукцию предикативного акта, и потому двуголоса. Монологизм и двуголосие в сущности — одно и то же. Это контекстуальные синонимичные понятия, отличающиеся сферой употребления: двуголосие приравнивает инновационную бахтинскую мысль к собственно лингвистическому контексту, монологизм — к литературоведческому и, шире, к философскому. Эта синонимичность заложена в бахтинской терминологии: монологизм — это не один голос, а один логос. Соответственно и понимать эту категорию надо в том смысле, что она фиксирует ту ситуацию, когда при любом количестве голосов имеется среди них один, который втягивает все остальные в свою “логосферу”.

Из всего сказанного следует, что в рамках мягкой версии полифонии **лингвистически существующим признается только двуголосие**. Теория двуголосия как архетипа предикативного акта, ориентированного на диалог и потому требующего объединения в себе разных голосов и их размещения по позициям синтаксического субъекта и предиката, — основная собственно содержательная лингвистическая инновация Бахтина, возросшая из философской идеи диалога. Граница “чужого” и “своего” голоса, или (в обобщенно редуцированном смысле) граница между оппозициями “извне” и “изнутри” проходит не просто по лексическим языковым мемам синтаксической конструкции, но — по самому шву предикации, конституируя тем самым содержащийся в этой конструкции речевой предикативный акт, не обязательно совпадающий с грамматически понятыми предикативными словосочетаниями. Данный тезис имеет и обратный вид, согласно которому архетип предикативного акта, то есть принцип формирования самих позиций субъекта и предиката, имеет диалогический генезис. Отнюдь не полифония, но

именно теория двуголосия Бахтина, затрагивающая область архетипов, претендует, таким образом, на те эвристические потенции, которые требуют, как это было концептуально заявлено еще в МФЯ, кардинального пересмотра всех основных лингвистических категорий и самих принципов их формирования.

Монологизм же и полифония — это в лингвистическом смысле не самостоятельные и противостоящие концепции, а разнонаправленные вторичные обработки одной и той же базовой лингвистической идеи двуголосия. Монологизм и полифония — это коррелирующие между собой названия разных типов диалогических отношений между голосами, устанавливающихся в общем концептуальном пространстве двуголосия. Разница в том, что монологизм кристаллизует и ограняет сущность двуголосия, а полифония стремится ее преодолеть.

Если смотреть на ситуацию с такой точки зрения, то отношения между этими тремя бахтинскими понятиями имеют арифметически-алогичный вид. **Монологизм** и **полифония** — не абсолютные, как бы субстанциальные, как это чаще всего понимается, но относительные функционально-дифференцирующие антонимы, обслуживающие единое концептуальное пространство. **Монологизм** же и **двуголосие** вообще не антонимы, а почти прямые синонимы. И, наконец, **двуголосие** и **полифония** не синонимы, а скорее антонимы — но только в символическом (можно даже сказать — в персонально ивановском) или, в терминах самого Бахтина, в амбивалентном смысле антиномии: полифония рождается из монологического двуголосия — с тем, чтобы, уничтожив, обновить его (см. Т. 5, с. 122).

Обобщая все изложенное выше в попытке свести мягкую версию к единому образному знаменателю, можно сказать, что различие между двуголосием и полифонией аналогично разнице между архетипическими образами статичного креста³⁹ и, если воспользоваться образным рядом самого Бахтина из ТФР, колеса.

Крест, как то и положено символу, пронизывает разные смысловые пласты изложенной здесь интерпретации бахтинского двуголосия, порождая в каждом из них всякий раз новые образные значения. Если рассматривать его в качестве символа общеязыкового архетипа двуголосия как единого в себе и одновременно двусоставного предикативного акта, всегда содержащего именуемую и предикативную составляющие, мы получим образ статичного креста, образованный пересечением предикативной (вертикальной) и именуемой (горизонтальной) осей (или иначе: осей предиката и синтаксического субъекта). В таком образе выявится внутренний смысл утверждения об именно предикативном типе соотношения голосов в составе одной конструкции: точка пересечения осей будет знаменовать факт семантической связи между голосами, крестообразная форма пересечения осей с никогда не солющимися векторами — факт невозможности нейтрализации голосов.⁴⁰

³⁹ Речь идет не о христианской символике.

⁴⁰ То же можно сказать и о соотношении между тематизмом и тональностью, которые также, согласно маркированной бахтинской идее, могут занимать в ДС позиции синтаксического субъекта и предиката.

Если же — уже в ином смысловом пласте бахтинской концепции — актуализировать статичность образа креста, и прежде всего — фиксированность в нем иерархической позиции абсолютного “верха”, то проявится иной план символа, а именно: “монологический результат” предикативного акта между разными голосами внутри единой двуголосой синтаксической конструкции, в которой голос, занимающий позицию предиката (то есть расположенный вверху вертикальной оси креста), всегда доминирует над голосом, занимающим позицию синтаксического субъекта. Можно усмотреть символическое значение и в том сразу же бросающемся в глаза обстоятельстве, что голос, помещенный в ДС в позицию “подавляемого” субъекта, не займет при этом позицию абсолютного “низа” на вертикальной оси нашего условного образа статичного креста, а расположится на его горизонтальной оси. Так и должно быть: в двуголосом предикативном акте абсолютного подавления одного голоса другим, как мы помним, не происходит. Находящийся в позиции объективируемого синтаксического субъекта голос мы продолжаем слышать в его самостоятельной силе — поэтому он и занимает позицию на горизонтальной оси, а не в абсолютном “низе” оси вертикальной, то есть он хотя и расположен, как того требует природа предикативного акта, “ниже” объективирующего его голоса, но не в абсолютном смысле, поскольку не переходит грань абсолютного растворения одного голоса в другом. Можно предположить, что факт незанятости позиции абсолютного низа, находящейся за этой гранью, также имеет в координатах бахтинской концепции символическое значение. Впрочем, разного рода толкования можно множить и углублять; нам же здесь важен лишь самый общий, пусть даже остающийся чисто метафорическим, смысл креста как возможного символа двуголосого предикативного акта.

Полифонический же символ колеса (“хождение верха и низа колесом”) говорит о принципиальном снятии статики, о своего рода “колдовращении” голосов по синтаксическим позициям, то есть об описанном выше лингвистическом принципе полифонии как попеременной и чередующейся смене голосов по позициям синтаксического верха (предиката) и синтаксического низа (субъекта). “Полифоническое колесо” предопределяет невозможность доминирующего голоса: все голоса попеременно попадают и в его условный синтаксический верх, и в его условный синтаксический низ.

И вместе с тем образ вращающегося колеса сохраняет некое единство, отраженное и в финальном бахтинском замысле полифонии, согласно которому полифония — это не “много” голосов (более чем два), а — в соответствии с музыкальной прародиной этого термина — их гармонический аккорд. Принципиальный момент мягкой версии состоит в том, что полифонический “аккорд” голосов мыслится достижимым только посредством серии (колеса) двуголосых конструкций, попеременно чередующих эти голоса по синтаксическим позициям статичного предикативного креста, а не в пределах единой синтаксической конструкции или единого предикативного акта (то есть не как, скажем, вращение самого предикативного креста). Об альтернативной возможности см. в главе “Гипотеза жесткой версии полифонии”.

Полифония и карнавал (краткая ремарка в сторону). Если принять предложенную интерпретацию бахтинских идей, то понимание карнавальная и полифонической концепций Бахтина как противоречащих

друг другу оказывается плодом недоразумения не только с точки зрения категории автора, о чем уже говорилось выше, но и в целом. Ситуацию, напротив, можно понять как состоящую в том, что полифония по своему телеологическому замыслу есть не что иное, как возврат к карнавалу, точнее — возврат к тем же архетипическим корням, к которым в свою очередь восходит карнавал. Конечно, возврат этот мыслился на совершенно новых основаниях, соответствующих постромантической ситуации в литературе⁴¹. Опытным полем, на котором опробовалась Бахтиным эта идея обновляющей полифонической рецепции карнавальных архетипов, был язык.

Прямая связь между бахтинской карнавальной концепцией и его лингвистическими полифоническими поисками концентрированно выражена в определении прозаического двуголосия как продукта разложения и угасания карнавального двутелого образа. (5, 130, 138). Само двуголосие было помещено в концептуальный центр бахтинской философии языка в том числе и в качестве “продукта распада” двутелого образа; полифония же задумывалась как преодоление монологического в своей основе двуголосия, то есть как путь к восстановлению распавшегося архетипа карнавала на новых исторических основаниях. Телеологический статус в полифонической концепции регулятивной идеи возврата к общекарнавальным архетипам отчетливо выразился в том, что при всем пафосе защиты полифонии тем не менее именно роман Рабле расценивался Бахтиным как вершина жанра, Достоевского же — с оговорками.⁴²

Общим символом этой совместной архетипической телеологии бахтинских концепций карнавала и полифонии можно считать категорию **амбивалентности** — в том смысле, в каком она использовалась в ТФР. Собственно говоря, бахтинская амбивалентность вполне может быть понята как форма сращения оппозиций в диаду, то есть как уже известная нам форма скрещения оппозиций (или антиномий), составляющих некое единое, но двусоставное образование без нейтрализации самих членов оппозиции (без потери ими качественной определенности). “Еще не распавшийся” двутелый карнавальный образ, в котором мы отчетливо ощущаем оба антиномичных полюса (*беременная смерть*), характеризовался Бахтиным как прежде всего амбивалентный. Полифоническая же стратегия обращения с двуголосием должна пониматься, соответственно, как форма возвращения к распавшейся амбивалентности двутелого образа на неких других — уже не внешнеобразных — основаниях.

⁴¹ Рецепция, по Бахтину, “совершенно независимо идет своим путем и лишь тогда, когда самостоятельно доходит до старых моментов и совпадает с ними, возвращается назад. И, конечно, здесь старое подвергается глубокой переработке, получает другой дух, другой смысл. Между рецепцией и традицией — бездна” (цит. из записей бахтинских лекций по литературе, готовящихся к изданию во втором томе его собрания сочинений).

⁴² “Бессмертных романов почти нет (без оговорки только Рабле, с оговоркою же Сервантес и Достоевский)” (Т. 5, с. 139)

Эти “новые” основания полифонической амбивалентности составляют отдельную проблему для интерпретации. Дело здесь не в архетипическом двуголосии языка: роман Рабле — не сам карнавал, но такое же прозаическое слово, как и слово Достоевского. У Рабле есть и пародии, и стилизации, а значит есть и двуголосие, которое рождено распавшейся амбивалентностью двутелого карнавального образа. Вместе с тем Рабле преодолевает, по Бахтину, вершинную для романа амбивалентную планку — но за счет чего? Обострим: не значит ли все это, что в романе Рабле “уже” есть полифония, которая ведь и мыслится как способ преодоления неамбивалентного двуголосия?

И да, и нет. Полифония присутствует у Рабле в ее только что описанном обобщенно-образном смысле: “полифоническое колесо” несомненно аналогично “карнавальному колесу”: ведь и то и другое мыслится как символ амбивалентности. Но в ее собственно языковом смысле (чередование голосов по позициям субъекта и предиката) полифонии у Рабле нет. В романе Рабле амбивалентность, как известно, достигается, по мысли Бахтина, за счет вектора **смех/серьезность**, понимаемого как вращающая сила карнавального колеса. Достоевский же “работал” в новых постромантических условиях, предполагающих глубокую перспективу внутреннего “я-для-себя” и потому обостренное противостояние “я” и “ты”, “я” и “другого”. Карнавал к этим “нашим” проблемам почти равнодушен. Достоевскому потребовалась иная, альтернативная форма восстановления амбивалентности — подчеркнуто пристрастная к “я-для-себя”. Такой формой и может явиться, по его замыслу, собственно языковая полифония, основанная на оппозиционном векторе “**извне/изнутри**” (как обобщенно редуцированном выражении соотношений “Я” и “Ты”, “Я” и “Другого”).

Еще раз подчеркнем, что это не просто двуголосое слово, в котором слышатся оба голоса и в котором один из голосов, занимающий предикативную позицию, монологически подавляет другой (образ статичного предикативного креста); полифоническая амбивалентность — это равноправное скрещение голосов, достигаемое через их попеременную взаимопредикацию в серии ДС. Архетип колеса символизирует в этом смысле полифонический принцип поочередной смены голосов по синтаксическим позициям; вращающей силой этого колеса является смена голосов по позициям, то есть смена точек зрения извне и изнутри. Статичный языковой архетип предикативного акта, о котором у нас все время шла речь, — это частный лингвистический срез с архетипического поля, имеющий свои внутренние цели и не совпадающий с тем общим, по всей видимости — ритуально-обрядовым, архетипом, к которому равно восходят романы Рабле и Достоевского.⁴³

⁴³ Если что-то из области бахтинской философии языка и входит в этот общий архетип, то это как раз диалог (который в определенном смысле можно рассматривать как составную часть архетипического ритуала), а не двуголосое слово, то есть “полифоническое колесо”, а не статичный “предикативный крест”. Вместе с возможным вхождением в общий архетип диалога архетипическая дверь гипотетически приоткрывается и для соотношения “я — ты” (другой), во всяком случае — в тех интерпретациях инвариантного ритуального архетипа, которые имеют установку на Абсолютного Другого.

Но мы не имеем намерения касаться вопроса о природе инвариантного обрядово-ритуального архетипа, к которому, согласно предположению, равно восходят и карнавальная эстетика Рабле, и языковая полифония Достоевского — это иная концептуальная сфера и иной срез проблемы. Укажем лишь для подтверждения интересующей нас версии общего архетипического истока карнавала и полифонии на совершенно абсурдную с первого взгляда идею, которая, однако, все же содержится, возможно, в глубинном пласте бахтинской философии, — на идею **близости оппозиционных векторов “смех-серьезность” и “я-другой”**.

Приведем несколько аргументов в пользу этой идеи. Так, если вектор “я-другой” при редукции его непосредственно персоналистического наполнения обобщается до оппозиционной пары “изнутри/извне”, то вектор “смех-серьезность”, редуцируясь, обобщается до оппозиции тонов. А тональность, как мы видели, одна из двух центральных составляющих полифонии. Вторая же — тематическая — составляющая основанной на векторе извне/изнутри полифонии прямо вводилась Бахтиным в смысловой топос карнавала (оппозиции верха и низа, ада и рая, жизни и смерти и пр.). Получается, что исходные вектора, столь разительно разделявшие карнавальную и полифоническую амбивалентность, в своих обобщенных формах заметно сближаются. Допустимо, следовательно, думать, что карнавал и полифония имеют, по Бахтину, сходное по структуре оппозиционное строение; и там и там, во всяком случае, есть тематическая и тональная антиномии. И сходство это не только номинальное, но функциональное: “карнавальное колесо” сформировано “распором” тех же двух скрещенных координатных осей (тематической и тональной антиномиями), что и “колесо полифоническое” (в котором, напомним, тематизм и тональность “ведут себя” как голоса и в определенных случаях способны их функционально замещать).

Напомним, что полифоническая идея Бахтина состоит в том, что тематизм и тональность (как функциональные аналоги голосов) должны перекрестно и по всем антиномичным полюсам взаимопределивать и объективировать друг друга. Только тогда и появится искомая полифоническая амбивалентность. То же и в карнавале: тематические антонимы проводятся здесь по интенционально антиномичным тонам, восходящим как к своим пределам к смеху и серьезности. Если полифония с точки зрения своего лингвистического оформления предстает в этом ракурсе как перекрестное и амбивалентное, то есть чередующееся по синтаксическим позициям, предикативное скрещение тематической и тоновой антиномий в едином текстовом пространстве, то карнавал есть перекрестное и амбивалентное взаимоскрещение тематических и тоновых антиномий в едином топографическом пространстве (карнавальная площадь).

Можно для “провокационного” обострения темы продлить эту параллель между карнавальными и полифоническими оппозициями и дальше, гипотетически предположив, например, что амбивалентное “взаимоскрещение” смеха и серьезности происходит в карнавализованном прозаическом слове в каком-то смысле аналогично тому предикативному синтаксическому “механизму”, который действует в полифонии. В этом нет какого-то особенного концептуального буйства воображения: смех и

серьезность тоже могут размещаться по позициям субъекта и предиката (*Смерть тебе, синьор отец!*). Ту амбивалентную функцию, которую у Достоевского играет смена голосов по синтаксическим позициям субъекта и предиката, у Рабле будет выполнять в таком случае аналогичная смена смеха и серьезности. Ведь что делает, по Бахтину, смех с серьезностью? Смех объективирует ее, овеществляет и в конечном счете подавляет, а это и значит — предиктирует серьезность. Немаловажно с точки зрения нашей параллели карнавального смеха с поочередной взаимопредикацией в полифонии и то, что во всяком случае по **теоретическим** постулатам Бахтина (которые он неоднократно и подчеркнуто воспроизводил и интерпретацией которых, а не онтологией вопроса, мы здесь и заняты), и сам смех тоже должен объективироваться положительной серьезностью с теми же для себя последствиями. Ни смех, ни серьезность при этом не выигрывают: они оказываются в таком случае, как это задумывалось Бахтиным, равноправными — ровно в том же смысле, в каком равноправны голоса полифонического романа. Очевидно, что эта гипотетическая предикативная аналогия обещает объемное логическое пространство для ассоциативных и контрастных сопоставлений карнавала и полифонии. Вполне возможно даже попробовать воспроизвести на серьезно-смеховом материале всю ту предикативную логическую “волынку”, которая была разыграна выше по поводу полифонии.

Косвенные свидетельства либо прямого функционального пересечения оппозиций смех/серьезность и извне/изнутри, либо во всяком случае — установки на поиск оснований для такового пересечения имеются и в самих бахтинских текстах. Так, в одном их готовящихся к публикации архивных материалов, озаглавленном “К вопросам теории романа”, говорится: *“Для овладения новым чуждым предметом действительности характерно движение вниз и вглубь. Снижение сочетается с углублением. Хвала и прославление-возвеличение всегда овнешняют, закрывают доступ вовнутрь”* (с.33 машинописи). Здесь пересечение интересующих нас векторов дано в том смысле, что точка зрения извне коррелирует с серьезностью (движением вверх, хвалой, именованьем), точка зрения “внутри” — со смехом (движением вниз, бранью, даванием прозвища). Но это не жесткое соответствие. В других местах бахтинских текстов усматриваются и обратные корреляции (когда смех овнешняет, а прославляющее именование проникает вглубь предмета), но стабильна основная идея: та, что однотонная модальность (отсутствие восходящей к вектору смех/серьезность тональной антиномии) всегда ведет к овнешнению образа (то есть к невозможности совместить, как того требует уже полифония, точки зрения извне и изнутри). В этом смысле выразительно бахтинское использование критерия “однотонности” при характеристике неполифонического прозаического слова (если содержание произведения ограничивается тематической антиномией, то, при всем богатстве самих содержательных антиномий и стилистическом разнообразии объединяющих их тематических двуголых конструкций, это произведение квалифицируется Бахтиным как однотонное, то есть, в

соответствии с идеей функционального сближения векторов, как не полифоническое; таков, по Бахтину, например, Шекспир⁴⁴; такова и символическая поэзия, доводящая тематическую антиномию до филигранной обработки).

Функциональный (а никак не сущностный) характер сближения векторов можно понимать и в том смысле, что смех/серьезность и извне/изнутри **уравнивались в своей функции по отношению к тематизму**. Если эти два вектора в свою очередь представить пересекающимися друг друга в форме креста, то концептуальный пафос бахтинской философской позиции в ее целом можно передать как, метафорически говоря, “распятие” мира платоновских идей на модально-диалогическом архетипическом кресте.

Конечно, мы зафиксировали здесь лишь каркас бахтинской идеи архетипического сближения векторов “смех-серьезность” и “извне-изнутри”, без обоснования ее философского и конкретно-исторического смысла, но одна только возможность такой постановки проблемы уже говорит о том, что карнавальная и полифоническая концепции Бахтина не абсолютно разорваны друг с другом, но, скорее всего, целенаправленно создавались (или, во всяком случае, ретроспективно взаимопереосмысливались) как коррелирующие описания двух исторически конкретных форм проявления одного и того же инвариантного архетипа.

Гипотеза жесткой версии полифонии. Все вышесказанное соответствует “мягкой” версии полифонии, предполагающей, что лингвистически вся она покрывается особой языковой стратегией в обращении с двуголосием (чередование голосов по позициям в серии взаимосвязанных ДС) и что, соответственно, для ее осуществления не нужна никакая специальная лингвистическая форма (или специальный речевой акт), в которой равноправные голоса амбивалентно сочетались бы в одной конструкции (в одном акте). В принципе эта мягкая интерпретация и внутренне самодостаточна, и, как представляется, по многим параметрам адекватна бахтинской мысли. Но достаточно ли она объемна, чтобы покрыть все заложенные Бахтиным в идее полифонии смыслы

Принципиальный момент мягкой версии, как мы видели, состоит, в том, что полифонический “аккорд” голосов достигается в ней только посредством серии (колеса) двуголосых конструкций, попеременно чередующих эти голоса по синтаксическим позициям (а не в пределах единой синтаксической конструкции, в статичном предикативном кресте). При всей, однако, значимости динамического начала, отличающего архетипическое полифоническое колесо от статичного предикативного креста как символа собственно языкового архетипа предикативного двуголосого акта, образ “вращающегося колеса” остается, как и двутелый карнавальный образ, неким единством. Не предполагается ли все же в бахтинской концепции и некая единая полифоническая конструкция, единый полифонический речевой акт?

⁴⁴ “В образах (сравнениях, метафорах и др.) Шекспира всегда даны оба полюса — и ад и рай, ангелы и демоны, и земля и небо, жизнь и смерть, и верх и низ (они амбивалентны тематически, но не по тону)...” (5, 91).

О возможности некоторого зазора между реализованной Достоевским мягкой полифонией и философско-концептуальной телеологией самой бахтинской полифонической идеи говорит то не всегда отчетливо выраженное, но бесспорное обстоятельство, что сам Бахтин отнюдь не абсолютизировал эстетическую форму романов Достоевского, прямо и что называется “самолично” указывая на имеющиеся в ней негативные стороны. Мы уже видели, что, в отличие от романа Рабле, Бахтин относил романы Достоевского к высотам жанра лишь с оговорками. К числу этих оговорок можно, например, отнести и брошенное вскользь, но весьма показательное замечание в ППД. Сначала Бахтин полностью приводит тришатовский замысел оперы из “Подростка”, называя его созданным Достоевским “с поразительной художественной силой” (298) музыкальным образом искомого взаимоотношения языков в полифоническом романе. Здесь и грешница, и ее тихий речитатив, и хоры, и “вдруг” песня дьявола рядом с гимнами, вместе с гимнами, которая почти совпадает с ними, а между тем совсем другое... И в конце — вдохновенный, громовой, ликующий хор, “как бы крик всей вселенной”. Непосредственно же вслед за этим — принятым за идеальное — описанием полифонической идеи Бахтин заключает, что именно этот замысел бесспорно осуществлял на литературном материале Достоевский, но — вот тут и следует показательная оговорка — осуществлял только “часть” этого замысла (ППД, 300). Полифония Достоевского, таким образом, осуществляет концептуальную идею полифонии, по мысли самого Бахтина, не полностью. Надо понимать, видимо, что это — “неполнота” самой амбивалентности, неполнота рецепции инвариантного ритуально-обрядового архетипа.

Но “неполнота” осуществления амбивалентной полифонической идеи вполне могла иметь у Бахтина и лингвистический смысл. Остается, следовательно, вероятность того намеченного выше концептуального допущения, что в некоей далекой философской перспективе бахтинская идея полифонии была телеологически нацелена не только на взаимопредикацию и диалог равноправных голосов, осуществляющийся на синтаксическом расстоянии в серии разных ДС, но и на либо уже практически наличную, либо, скорее, только идеально мыслимую специально полифоническую единую синтаксическую конструкцию или единый сложный предикативный акт, которые равноправно и одновременно сочетали бы голоса внутри себя.

Напомним, что в качестве лингвистического критерия полифонии выше было принято перекрестное взаимопредикационное тематическое и тональное оппозиции, которое в мягкой версии осуществляется в серии взаимосвязанных ДС. В гипотетической же жесткой полифонической конструкции тематическая и тоновая антиномичность должны, следовательно, амбивалентно скрещиваться в некоей единой синтаксической конструкции. Для лингвистики концептуальное допущение единой конструкции или единого речевого акта с такими свойствами является максимально “жесткой” версией полифонии. Возможна ли такая “жесткая” речевая конструкция хотя бы чисто гипотетически?

В принципе, как мы видели, тематическая и тоновая антиномии могут совмещаться в рамках одного речевого акта. Такое совмещение происходит, в частности, в известном нам монологическом трехголосии: два голоса исходного ДС связаны тематически, третий голос со стороны пересекает эту связь тонально, то есть совмещение идет здесь как бы в перехлест. В поисках

жесткой конструкции допустимо, хотя бы чисто теоретически, мыслить и иной вариант совмещения тематизма и тональности: параллельное, одновременное и взаимообратное “действие” тематической и тональной антиномий между двумя голосами в пределах единой двуголосой конструкции (единого предикативного акта). Второй голос мог бы в таком случае тематически предидировать первый, причем в однотонной с ним модальности, а первый голос — тонально предидировать второй в общем тематическом фрагменте. Тональное и тематическое антиномичное напряжение между двумя голосами разрешалось бы в таком случае одновременно. Если такая взаимообратная параллельность лингвистически возможна, то мы и получим искомую взаимопредикацию и взаимообъективацию голосов в составе единой двуголосой конструкции. Гипотетическая жесткая формула полифонии будет тогда звучать так: **в пределах единой двуголосой конструкции (единого всегда двуголосого предикативного акта) второй голос предидирует первый тематически, а первый голос предидирует второй тонально.**

Но все это в порядке логической игры. Вопрос о том, возможно ли это на практике⁴⁵ и действительно ли и в какой мере Бахтин предполагал нечто подобное, мы оставляем здесь в стороне. Формула жесткой полифонической конструкции была намечена здесь в иных целях: во-первых, для констатации как факта ее возможного поиска Бахтиным, так и ее хотя бы теоретической мыслимости, и, во-вторых, для того, чтобы оттенить выводные формулировки из мягкой версии.

Действительно, даже в таком абстрактном виде теоретическая формула параллельной полифонической конструкции актуализирует и подчеркивает то существенное обстоятельство, что и в единой конструкции, которая одновременно совместила бы тематическую и тоновую антиномичность, должны были бы звучать **именно два голоса** (а не один и не три или более). Диада голосов является безусловным требованием не только со стороны биполярного оппозиционного принципа, но и со стороны самого архетипа предикативного акта, также состоящего из двух формообразующих компонентов (субъекта и предиката). В качестве жесткой собственно полифонической конструкции, параллельно и одновременно совмещающей тематическую и тональную антиномию, мы получили, таким образом, не что иное как новую формулу все того же двуголосого предикативного акта. Это подтверждает главное — то, что фокусирующим центром бахтинской собственно лингвистической концепции является именно двуголосие, что голоса складываются в единую двуголосую конструкцию в форме предикативного акта, распределяясь по позициям субъекта и предиката, и что полифония, даже в своей жесткой версии, основана именно на двуголосии и

⁴⁵ Сразу же очевидно во всяком случае одно практическое препятствие. Чтобы предидировать тонально, второму голосу надо не быть самолично явленным тематически, но с другой стороны тематическая явленность второго голоса предполагается первым собственно тематическим скрещением наших двух голосов. Формально выход есть: тональную предикацию (иронию или пародию) можно подавать от той тематической части голоса героя, которая звучала в других фрагментах текста. А это, то есть подачу тональной предикации от неявленной здесь тематической стороны второго голоса, может осуществить только автор, в чем и может состоять его особая полифоническая активность.

подтверждает его предикативную интерпретацию (во всяком случае — не противоречит ей).

Вместе с тем мы все же получили в рамках жесткой версии не просто очередную разновидность двуголосия, но его принципиально новую формулу, частично затрагивающую, в отличие от мягкой версии, архетип двуголосого предикативного акта: вместо монологической однонаправленной предикации здесь предполагается двунаправленная параллельная взаимопредикация и, соответственно, взаимная параллельная объективация. Если вернуться к нашему образу предикативного креста, то в отличие от мягкой версии полифонии, предполагающей достижение искомого “полифонического колеса” посредством коловращения голосов по синтаксическим позициям субъекта и предиката, но сам крест оставляющей статичным, жесткая версия предполагает, что вращаться должен сам предикативный крест, сделав, как минимум, один полный оборот, чтобы оба голоса одновременно заняли и позицию субъекта, и позицию предиката. Это, безусловно, своего рода “агрессивная экспансия” в концептуальное ядро лингвистики со стороны инвариантного обрядово-ритуального архетипа, но нам и здесь важнее другое: то, что даже и эта гипотетически восстанавливаемая имманентная “агрессивная энергия” полифонической идеи в ее жесткой форме никак не затрагивает ни принципа скрещения в одной конструкции двух голосов, ни принципа их распределения по позициям субъекта и предиката. Речь идет о модификации, хотя и принципиальной, “только” типа предикативной связи; все остальное в предикативном толковании двуголосия остается и при жесткой версии в силе.

Относительно малая по сравнению с возможными теоретическими ожиданиями агрессивность экспансии даже предельно жесткой версии полифонии в двуголосый архетип подтверждает, что полифония задумывалась Бахтиным не как синоним двуголосия и не как сущностное опровержение двуголосия, а как его “гениальная” стадия, как символический антоним двуголосия. В этом смысле бахтинские двуголосие, монологизм и полифония подобны ивановским хаосу, восхождению и нисхождению. Вспомним образ пенорожденной Афродиты из концовки ивановской статьи “О Нисхождении”, процитированной Бахтиным в его лекции об Иванове: *“Из пенящегося хаоса возникает, как вырастающий к небу мировой цветок, богиня — Афрогения, Анадиомена. Пучиной рожденная, подьмется — и уже объемлет небо — Урания, Астерия. И, златотронная, уже к земле склонила милостивый лик; улыбчивая, близится легкою стопою к смертным...”* Согласно бахтинской теории, монологическая проза как система намеренных и художественно обработанных двуголосых гибридных конструкций рождается из темного органического двуголосия, как ивановская Афрогения из пенящегося хаоса — с тем чтобы через восхождение укротить хаотичную энтропию темного двуголосия; полифония же, в свою очередь, рождается из художественно организованного монологического двуголосия, как ивановская Урания, той же двуголосой пучиной рожденная, но уже объемлющая небо и в даре нисхождения к земле склонившая милостивый лик — дабы смирить гордыню монологического восхождения из темного двуголосия и тем полнее возродить искомую амбивалентность архетипа, связующего землю и небо, автора (героя) и хор.

Впрочем, все это остается в рамках концептуальных домыслов. Даже если в глубине бахтинской концепции и имелась установка на поиск единой

полифонической конструкции, способной преодолеть частность собственно языковых архетипических структур и тем ворваться внутрь общих инвариантных архетипов, решительных шагов в сторону жесткой лингвистической версии полифонической идеи Бахтин не делал.