

## REVIEWS

---

C. Any, *Boris Eikhenbaum. Voices of a Russian Formalist*, Stanford University Press, Stanford, California 1994, pp. 281.

Книга Кароль Ани представляет собой серьёзное изучение жизни и творчества Бориса Эйхенбаума, глубокий анализ его идей с момента их формирования (ещё в университетские годы) до полного созревания (в последних статьях).

Обширная библиография, включающая как официальные, так и личные документы (из переписки со Шкловским, частично неопубликованной, избранные страницы из дневника Эйхенбаума), свидетельствует о желании автора свести к первоначальному единству самые разные идеи Эйхенбаума, что и подчёркивается употреблением множественного числа: *Voices* (Голоса) в названии книги.

Опасность фрагментации культурного наследия Эйхенбаума была велика ещё несколько лет после его смерти (1959 г.), когда на Западе он был известен в основном, если не исключительно, как критик-формалист, а в Советском Союзе были более распространены его так называемые пост-формалистические работы.

Только в 1987 г. вышло в свет собрание его статей, в котором формалистические статьи были опубликованы наряду с неформалистическими, связанные нитью „объективности, объяснения, понимания и корректности” (стр. 22), характеризующих Эйхенбаума как человека и учёного, и нитью его „кумулятивного” знания (стр. 24).

Восемь глав книги как бы подразделяют развитие концепций Эйхенбаума на разные этапы. Первая глава рассказывает о его образовании, корни которого уходят в культурную традицию семьи, на фоне которой резко выделяется своей индивидуальностью дед по отцовской линии, талантливый поэт и математик. Строгое воспитание и почти маниакальный порядок, господствовавший в отцовском доме, отразились в пристрастии Эйхенбаума к точности.

Во второй главе рассказывается о дружбе Эйхенбаума с Осипом Бриком и об основании формалистических групп ОПОЯЗ-а (Общества по изучению Поэтического Языка) и Московского Лингвистического Круга. Охарактеризовав новое движение, возникшее в противовес академическому и марксистскому литературоведению, автор признаёт влияние на ОПОЯЗ „анатомического подхода”, описанного Белым в „Символизме”, и рисует картину разных критических течений в самой группе.

В третьей главе автор рассматривает роль Эйхенбаума как критика и как защитника соблюдения строгих правил формалистического метода в изучении литературного произведения. Новое внимание к размещению букв и к результату сближения их звуков как источнику значений – „звуковая семантика” – появляется в статье *Как сделана шинель Гоголя* и в анализе творчества Лермонтова, в котором встречаются фрагменты стихов, заимствованные у других поэтов и оживлённые изменением традиционных рифм и лексики.

Глава четвёртая отведена полемике между формалистическими и марксистскими критиками (цитируются замечания Мустангова, Перерезева и Медведева) и личному кризису Эйхенбаума, для которого формализм казалось бы потерял значение и перестал быть источником вдохновения. Выход из кризиса благодаря изучению творчества Толстого и Лермонтова, ставших его нравственными наставниками, и почти одновременный перенос внимания критика с творчества на автора объясняются не только его личным приспособлением к изменению политической обстановки, но и глубокой внутренней потребностью.

Новое произведение Эйхенбаума о Толстом является темой пятой главы. Оно является почти антитезой предшествующего строго формалистического исследования *Молодой Толстой* (1922). Исходя из теории литературной среды, Эйхенбаум считает теперь литературу ответом писателя на политические и социальные проблемы эпохи. Поэтому произведение о Толстом является очевидным знаком заката формалистической поры и конца группы ОПОЯЗ-а.

Шестая глава касается кропотливой работы дешифровки произведений Лермонтова, которые скрывают политическое и духовное завещание поэта. В то время как цензура становилась строже и строже и формализм считался идеологическим врагом режима, расшифровка скрытого смысла творчества Лермонтова, с его смелым сопротивлением враждебным внешним обстоятельствам, являлась для Эйхенбаума этическим императивом.

После войны долгожданный период ослабления напряжения так и не наступил, началась пора обострения борьбы против интеллигенции, приведшей впоследствии к кампании против „безродных космополитов”, развёрнутой Сталиным в 1949 г. В это время Эйхенбаум покинул академический мир.

Горе из-за принудительного молчания и потери четвёртого тома произведения о Толстом описано в седьмой главе, а в последней главе рассказывается о событиях после смерти Сталина. Это были для Эйхенбаума годы надежды на публикацию, годы новых планов и окончательного признания академическими кругами высокого

значения его теории, но в то же время годы печального осознания невозможности или неспособности довести до конца начатые дела.

Автор описывает личность Эйхенбаума интересно и увлекательно, хотя и впадает иногда в реторику. Отрывки из дневника и биографические эпизоды проливают свет на скрытую сторону личности критика, а история его жизни описана на фоне трагической истории Советского Союза с момента становления советской власти до первых лет после смерти Сталина. Научное наследие Эйхенбаума автор анализирует глубоко и серьёзно, уделяя особое внимание поискам его культурных корней, проводя параллели с современными ему критическими течениями, словом, разносторонне освещает жизнь и творчество учёного.

*Nicoletta Padovan*

Пеэтер Тороп, *Тотальный перевод*, Изд. Тартуского Университета, Тарту 1996, 224 стр.

Книга тартуского учёного П. Торопа является ценным вкладом в переводоведение, в интердисциплинарную науку, как сам он подчёркивает, относительно молодую. В первом разделе первой главы он даёт общую картину сегодняшней ситуации в переводоведении. Уделяя внимание расширению методологических перспектив, разработанных в 1990-годы, он выделяет три основных аспекта: применение термина „перевод” в широком смысле слова (Лотман), попытку анализа явлений, обычно не входящих в переводоведение (литература, кино) (Тороп), и призыв к сближению теории с практикой и к уточнению объекта изучения.

Тороп откликается на этот призыв, объявляя процесс перевода главным объектом изучения в переводоведении. Исходное понятие у него – тотальный перевод, означающий „с одной стороны, расширение круга проблем и явлений, входящих в предмет переводоведения, (...) с другой стороны, символизирует (...) попытки методологического перевода опыта разных дисциплин в единую интердисциплинарность.” Он намерен создать универсальную модель процесса перевода и описать на основе этой модели разные стороны переводческой деятельности.

В рамках тотального перевода он различает *текстовый перевод*, т.е. перевод целого текста в другой целый текст; *метатекстовый перевод*, т.е. перевод целого текста в культуру, проникновение подлинника в другую культуру в виде метатекстов, – статьи об авторе, радиопередачи, реклама и т.д. – формирующих образ подлинника и

являющихся предварительным, дополнительным чтением; *ин- и интертекстовый перевод*, т.е. перевод автором в свой текст чужого слова или целого комплекса чужих слов; и, наконец, *экстра-текстовый перевод*, который демонстрирует возможность разложения текста на составляющие коды, передаваемые по разным каналам коммуникации и при помощи средств, не вытекающих из онтологии текста. Пример тому роман и экранизация: литературный текст разлагается в процессе экранизации на части, т.е. текст выводится из свойственного ему вербального состояния. Исходя из универсальной модели процесса перевода, автор пытается типологизировать разные экранизации, рассматривая аспекты-уровни, связующие произведение и фильм, и соединяя нарративность текста с хромотопностью.

Анализ понятия „тотальный перевод” приводит к тому, что перевод – это автономный текст, функционирующий в чужой культуре неотделимо от её оригинальной культуры и становящийся частью чужой культурно-языковой системы.

В переводной деятельности основным является достижение перцептивного единства, возможного с помощью семиотического подхода, который позволяет одновременный перевод нескольких языков текста, сохраняя их связность. Поскольку переводчику недоступен синкретизм автора, он должен проанализировать все языки текста в отдельности, чтобы вновь соединить их в переводе. Он вынужден изучать не только структуру текста, но и структуру мира в тексте, соотношение хромотопов авторского изображения действительности, художественной концепции произведения и персонажного хромотопа. Но цель переводческого анализа текста не просто описание, а, прежде всего, выявление доминантов того уровня или элемента, на котором достигается единство текста. Такая цель может быть достигнута как в языковом (лингво-стилистическом), так и в хромотопном (концептуально-поэтическом) анализе.

Тороп даёт схему возможных уровневых параметров текстового анализа: архитектурных, композиционных и повествовательных уровней, которые облегчают установление доминант. К этим параметрам добавляется ещё один: хромотопные уровни, применяемый в основном при интерсемиотическом переводе, например, при сопоставлении литературы и кино. В фильме слишком много технических средств выражения, которые в случае анализа повествования выпадают, и тогда необходимо проводить хромотопический анализ, предлагающий три уровня: топографический хромотоп, связанный с временем и пространством протекания сюжета; психологический хромотоп, связанный с субъективным миром персонажей; метафизический хромотоп или хромотоп авторской концепции. Тороп

заканчивает эту часть, подчёркивая, что применение всех параметров необходимо только в сложных случаях переводческой деятельности или перевода – это установление оптимальной переводимости, диктуемой доминантами текста.

Во втором разделе первой главы Тороп рассматривает критику перевода, подчёркивая недостатки в разработке общих теоретических основ. Он доказывает, что критика перевода занимается не только анализом текстом, но и является более комплексной дисциплиной, выполняющей разные функции: она включает перевод в литературную культуру, даёт необходимую информацию для решений, определяет форму существования в переводе, осмысляет творчество переводчика и оценивает его работу.

В сфере культуры, критика – это язык-посредник, подготавливающий восприятие перевода в чужой культуре. В зависимости от этого своеобразного кода, восприятие текста перевода может стать или декодированием оригинала, или его новым кодированием. Что касается отношения читателя к переводу, Тороп подчёркивает, что только метатексты литературной культуры создают возможный мир восприятия для читателя, позволяя рассматривать текст не просто как диалог, а как целенаправленный диалог. Кроме критики вне текста, принимается во внимание и имплицитная форма критики, то есть критика в переводе, проявляющаяся в акте выбора метода перевода, его доминанты, интегрирующей структуру перевода.

Основой критики (в тексте и вне текста) является поэтика перевода, где осмысляются общие принципы переводческой деятельности. Предлагается схема восьми принципиальных актуализаций процесса перевода, соответствующих определённым типам перевода, на которые критика может опираться для того, чтобы оценить метод перевода и его адекватность. Так как критика занимается реконструкцией конкретной актуализации процесса перевода, то в первую очередь она должна установить доминанту оригинала. В связи с этим критике приходится заниматься проблемами соотношения части и целого, плана содержания и плана выражения, инвариантности-вариантности, т.е. выявлять пропорции между сохранённым-пропущенным-изменённым-введённым. В заключении перечисляется несколько типов критики: историко-литературной, информативной, теоретической и т.д., и предлагается схема основных особенностей этой дисциплины.

Вопрос о критике перевода тесно связан с необходимостью создания истории перевода. Отсутствие осмысления перевода в литературном процессе приводит к нивелированию восприятия переводной литературы. История перевода возможна тогда, когда признаётся специфика переводного текста. В третьем разделе первой

главы излагаются теоретические и методологические проблемы, которые нужно решить при создании такой истории, – вопросы о полноте истории перевода, об её соответствии действительности, о методах её исследования, о путях достижения полноты исторического описания – и общие принципы построения истории перевода с учётом и её самостоятельности, и её взаимосвязей с другими дисциплинами. Тороп выделяет четыре основных компонента, соединение которых является основой для создания целостной истории перевода: 1) теоретический аспект, касающийся переводчика и метода перевода; 2) рецептивный аспект, охватывающий проблемы культурного статуса перевода, переводческую деятельность, функции перевода и мысли о переводе; 3) эволюционный аспект, где выделяются три проблемы – эволюция переводчика, несовпадение исторического времени (когда между появлением оригинала и переводом существует большая дистанция) и совпадение исторического времени (минимальная дистанция); 4) историко-культурный аспект, касающийся соотношений подлинника и перевода на фоне культурного времени.

Основной вопрос четвёртого раздела первой главы это проблема переводимости с точки зрения тотального перевода. Исходя из того, что перевод является культурным феноменом и что можно рассматривать любой перевод как перевод из культуры в культуру, целесообразно говорить и о переводимости культуры. Тороп рассматривает проблему переводимости как типологию параметров, применимых при анализе тотальной переводческой деятельности в культуре, как в рамках одного языка, так и в контактах между разными естественными языками, а также между разнотипными знаковыми системами. Предлагается схема параметров переводимости: *параметр языка*, т.е. грамматические категории, реалии, речевой этикет, ассоциации, картина мира и дискурс; *параметр времени* исторического и культурного; *параметр пространства* социального, географического, психологического; *параметр текста* как поэтики и литературной техники; *параметр произведения* то есть проблемы, связанные с осмыслением текста, такие как интерпретация, читательская реакция и т.д.; *параметр социально-политической детерминированности* связан с цензурными проблемами или с тенденциозностью перевода. Параметры и соответствующие переводческие стратегии, изложенные в схеме, представляются автором как часть комплексного анализа переводческой деятельности.

Последний раздел этой части посвящён проблеме переводимости литературного направления. Опираясь на русский символизм, Тороп рассуждает о принципиальных типах существования поэтического перевода (сборник, книга), о восприятии текста и в своей

уникальности, и как части интертекстуального пространства, соединяющего параллельные или родственные явления в рамках поколения или литературного направления, о сохранении художественного единства с учётом внутритекстовых и внетекстовых связей. Он приводит несколько примеров эстонских переводов поэзии Блока, доказывая, что отсутствие в них художественного единства не приближает читателя к пониманию символистского искусства. Читатель может ознакомиться лишь с некоторыми темами символистов и со структурой, но не со стилем символистского стиха. В связи с этим Тороп заключает, что рецепция является тотальным переводом, где перевод текстов оказывается рядом с другими адаптирующими и специфицирующими каналами проникновения одной культуры в другую, а перевод является лишь частью рецептивных процессов в культуре.

Вторая часть книги посвящена подробному анализу четырёх аспектов тотального перевода, кратко изложенных в первой части, здесь же приводятся примеры из русской литературы. Нам кажется особенно интересным раздел, посвящённый интертекстовому и интертекстовому переводу, где рассматриваются понятия интертекстуальности и интекстуальности и в связи с этим проблема „чужого слова”. Тороп понимает интертекстуальность как семиотическое пространство, являющееся возможным миром порождения значений, а интекстуальность как существование конкретных элементов одного текста в другом.

В основе понятия „интекста” лежат выводы Бахтина о диалогичности „чужого слова” и всего текста, которые заставляют думать о принципах поведения одного текста в тексте. Интекст понимается как семантически насыщенная часть текста, смысл и функция которой определяется по крайней мере двойным описанием: её функцией в тексте и её связями с исходным текстом. Приводится пример из пьесы Чехова *Три сестры*, где маркирована функция цитаты в тексте, а не её источник. В данном случае автономная узнаваемая цитата как интекст оказывается включённой в интертекстуальное пространство как элемент определённого дискурса. Основываясь на том, что интекст может быть по-разному осмыслен в зависимости от точки зрения, подчёркивается, что типологизация может быть только виртуальной, но всё же она необходима при определении межтекстовых процессов и поэтики чужого слова.

Тороп воспринимает переводческую деятельность и выработанную автором стратегию применения чужого слова в своём индивидуальном стиле как сходные процессы: „Обращение культуры к другим культурам и человека к чужим текстам являются основой тотального процесса перевода чужого в своё, приводящего к разно-

образным сочетаниям своего-чужого в культурах, в текстах и сознании людей, а также к необходимости познания своего через чужое и чужого через своё”.

И переводчик, и исследователь сталкиваются с проблемой взаимосвязанности оригинальных текстов и мировой или национальной литературы. Вопрос заключается не столько в установлении источников „чужого слова”, сколько в выявлении авторской стратегии, комплекса применения „чужого слова”, лежащего в основе поэтики писателя. Это очень важно для того, чтобы составить полное представление о историко-литературном фоне, круге чтения, вкусе и мировоззрении писателя. Поскольку очень трудно установить все возможные связи данного текста с другими текстами, Тороп предлагает несколько основных параметров, которые надо учитывать при анализе авторской стратегии в поэтике „чужого слова”, приводя убедительные примеры из творчества Достоевского: поэтика интекста, поэтика интертекста, поэтика источников и поэтика своего-чужого, устанавливающая общие (как художественные, так и нехудожественные) принципы семиотизации мира. В данном случае речь не идёт о конкретном чужом материале. Своё и чужое являются прежде всего фактами авторского мышления, соприкосновением реакции на окружающий мир с художественной концепцией этого мира, человека и т.д., поэтому предлагается классификация, где своё и чужое рассматривается на трёх уровнях, позволяющих сопоставить художественные и нехудожественные факты: на социальном (социально-политическом), на психологическом (индивидуальном) и на универсальном уровнях. Кроме того, выделяются некоторые переходные формы для описания разных соотношений своего-чужого: своё в своём (в себе), чужое в своём, своё в чужом, чужое в своём.

Книга Торопа заставляет о многом задуматься. Это многоплановое произведение о переводческой деятельности не только как о прагматической языковой и текстовой деятельности, но и как о тотальном посредничестве культур. Богатство и разнообразие предложенного автором анализа наводит на размышления о переводческой деятельности, и не только. Предложенный подход к тексту является интересной основой не только для процесса перевода, но и для литературоведения. В заключение надо подчеркнуть, что к книге приложена богатая библиография по переводу, по анализу текста, по семиотической теории перевода на русском и на других языках.

*Patrizia Deotto*



Marko Juvan, *Domači Parnas v narekovajih. Parodija in slovenska književnost*, Literatura, Ljubljana 1997, str. 296.

В наши дни, когда литература постмодернизма обильно питается цитатами и, более того, ими живёт, когда художественный текст обрисовывается и образовывается именно благодаря внедрению в него различных дискурсов, Марко Юван в своей книге *Domači Parnas v narekovajih. Parodija in slovenska književnost* (Домашний Парнас в кавычках. Пародия и словенская литература) решил основательно рассмотреть один из типов этих „заимствований“: пародию и пародийность как общее явление художественной литературы и как особое явление словенской литературы. Марко Юван научно мотивирует выбор области своих исследований следующим образом: „Наследие эстетической маргинализации пародии и её поверхностной трактовки, запертой в противоположные поэтические модели, прервалось лишь в XX веке, и не только потому, что наука – особенно после русской формалистской школы, которая впервые теоретически выдвинула понятие литературной эволюции как диалектических отношений между центром и периферией, канонизацией и деканонизацией – была более склонна к неканонизированным и даже тривиальным областям художественной литературы, куда, начиная с XVIII века, в основном помещались пародийные произведения (в юмористических газетах и журналах или в комическо-развлекательных театральные жанрах).<sup>1</sup> В XX веке самое понятие пародии приобретает вес в литературной и даже философской (авто)рефлексии, в согласии с самим явлением пародии, которое вступает в центр художественных процессов и таким образом вплетает свою ткань в модернистский и постмодернистский литературный канон.” (стр. 47). Таким „строго научным” авторам, каким является Юван, конечно не до синтеза, он не „забывает” о многочисленных подробностях во имя целого и, более того, не отходит ни на шаг от всего того, что уже было сказано на эту тему, чтобы найти свой путь и чтобы открыть то, что другие (многие другие!) ещё не открыли. Ювана интересуют как теоретические исходные точки (о пародии и пародийности существует на всех евро-

1 Гёфеле, например, показал, как пародия к концу XIX века освобождалась от маргинального положения (в юмористической продукции *Пунча* она лишь подтверждала доминирующий эклектически-исторический канон) и что в силу полемических инверсий консервативной и тривиальной модели викторианской пародий она пробивалась в доминирующие направления неоромантической и модернистской литературы (Swinburne, Wilde, Joyce, Eliot). См. Andreas Höfele, *Parodie und literarischer Wandel: Studien zur Funktion einer Scheribweise in der englischen Literatur des ausgehenden 19. Jhdts*, Heidelberg 1986.

пейских языках огромная литература и Юван знает и перечисляет её целиком), так и пародийные тексты в словенской литературе. В обеих этих областях М. Юван является представителем нового, современного типа эрудиции: если довести до крайности исходное наше положение, то можно сказать, что его книга представляет собою положительный пример возможных достижений „интернетской” культуры. Автор буквально *всё* подряд прочитал и сравнил с „живым” материалом словенской художественной литературы: и получилось требовательное, высоко профессиональное и обширное исследование.

Единственное серьёзное замечание, которое всё-таки можно сделать автору, – это отсутствие синтетического заключения при сверх-капиллярности трактовки, как-будто у Ювана не хватило энергии (или желания) собрать в одну точку, как в своё время полагалось исследованиям „старого” типа, широкие и разветвлённые знания о пародии. И ещё одно замечание технического порядка: хотя анализ движется от теории к праксису на основе европейского и домашнего научного опыта, теория вновь и вновь проникает на поверхность и тогда, когда речь идёт о произведениях словенского Парнаса; складывается впечатление, что автор не может удовлетвориться формулировками, которые он сам раньше выдвинул: они всё расширяются и углубляются, и каждое исходное положение порождает очередное, более точное и новое положение.

При такой строго научной книге одним из возможных путеводителей по её страницам является перечень содержания. Книга делится на восемь глав: Трудности с пародией (*Težave s parodijo*, 13-20), О пародии когда-то (*O parodiji nekoč*, 21-44), О пародии сегодня (*O parodiji danes*, 45-77), О пародии по-словенски (*O parodiji po slovensko*, 79-100), Пародия как интертекстуальный род (*Parodija kot medbesedilna vrsta*, 101-157), Варианты и жанры пародии (*Različice in žanri parodije*, 159-196), О словенском литературном каноне (*O slovenskem literarnem kanonu*, 197-212), Пародия, литературный канон и эволюция (*Parodija, literarni kanon in razvoj*, 213-296). Каждая глава, в свою очередь, делится ещё на отдельные части; и по содержанию, которое занимает три полных страницы, читателю сразу становится ясно, что пародия будет трактоваться как по отношению к эпосу, роману и стиху, так и по отношению к бурлеску, травести, имитации и карикатуре; дальше речь будет идти о том, как пародию понимали когда-то (как низкий и тривиальный жанр) и как её понимают сегодня (как центральный эволюционный жанр, который сыграл важную роль в процессе самоутверждения современной литературной самобытности).

В своём вступительном слове, как видно уже в только что упомянутом содержании, Марко Юван подчёркивает, что он не пишет историю словенской пародии: „Такую книгу предстоит ещё написать (по крайней мере хотя бы книжку о пародийности в лудизме, которой я в своём исследовании занялся лишь частично); мою трактовку проблемы (...) можно в каком-то роде считать теоретической подготовкой к ней”. Будет жаль, если Юван такой истории не напишет (и как можно скорее), наряду с антологией пародийных текстов, ведь кроме него нет на словенском литературоведческом горизонте человека, который смог бы написать историю словенской литературы с точки зрения пародии: что и как подвергалось пародированию, почему, когда и кто подсмеивался над кем-то, какие последствия можно обнаружить в эволюции словенской литературы, благодаря „развёртыванию” канона пародийным текстом. „Дыша” пародией, Юван до такой степени проник в её недры, что он мастерски владеет всеми подробностями, затронутыми в самом её понятии. Как научный исследователь он нашёл свою золотиносную жилу, которая много обещает. Он сам объясняет, что пародия не подвергается имманентному анализу, ведь „пародия порождается как следствие интертекстуального отношения текста к широко опознаваемому субстрату” (стр. 20). Пародия – это всегда диалог и поэтому совсем неудивительно, что Юван – наряду с целой серией теоретиков пародии (несмотря на совершенство примечаний, неплохо было бы добавить в конце книги и список употреблённой литературы) – более глубоко и основательно опирается на Бахтина как теоретика диалога. Его прочтение Бахтина и подчёркивание его вклада в теорию диалога для понимания понятия пародии (стр. 51-77) можно воспринимать как плодотворное проникновение в суть бахтинской мысли, да ещё как наглядный пример логичного и творческого чтения „другого” теоретика. В главе *Пародия как интертекстуальный род* и в особенности в той её части, где речь идёт об отношении между пародией и другими интертекстуальными родами и жанрами (бурлеск, имитация, травести, стр. 109), Юван указывает на возможность комбинаций различных теорий и на их тесное взаимоотношение.

Юван довольно упорно настаивает на различии между пародией когда-то и сегодня, – что вообще является предварительным знаком для любой дальнейшей трактовки пародии (т.е. для исторической перспективы эволюции жанра), – на специфичности пародии в период постмодернизма; кроме того особое внимание уделяется разнородному, разнovidному и разветвлённому появлению пародии как интертекстуального жанра (рода), так и пародийности. Разницу между пародией и пародийностью устанавливает сам автор: парод-

дия определяется как интертекстуальный литературный род, в то время как пародийность является свойством данных тропов, мотивов, стихов. Таким образом подчёркивается разница между обоими понятиями: в то время как пародийность может являться не более, чем с трудом узнаваемой карикатурой или вообще любым уклоном от нормы, пародия гораздо более сильна, часто сатирична и юмористична, или гротескна. „В художественной литературе пародия всегда рассматривалась в роде придаточного атрибута самостоятельных текстов (у Аристотеля, Квинтилиана, Скалиджерия, в некоторых кодификациях классицизма и иллюминизма), хотя порою обращалась и к отдельным текстовым элементам или пластам – к комическим ссылкам, намёкам, имитациям, к бурлескному или героическо-комическому стилям. Пародию как определение стоит поэтому сохранить для отдельных, целостных текстов или совокупности текстов, связанных между собой рядами инвариантов или родовых сходств (таким образом пародия становится генологическим понятием), остальное можно определить как пародийное (пародийные ссылки, пародийный стиль и т.п.)” (стр. 41).

Что касается самой пародии, Юван определяет её следующим образом: „Литературная пародия – это понятие, которое захватывает лишь узкое поле в широчайшей и необозримой области пародийных явлений (пародийных интертекстуальных фигур, пародийных пластов и функций текстов, бурлескно-пародийного письма). Пародия является интертекстуальным родом при условии: (а) когда появляется как самостоятельный или как введённый текст (...); (б) когда такой текст обладает приёмами и прагматичными назначениями пародийности (несходством, карикатурностью; комической установкой: иронией, бурлеском, сатирой и т.п.); (в) когда фон, на который пародия интертекстуально опирается, является главным образом гомогенным (как конкретный текст или стилеродовая условность) и когда адресат в состоянии распознать его или, по крайней мере, установить несходство между изображаемым и изображённым языками или же установить хотя бы его гипотетическое назначение и атрибуцию” (157).

Особое внимание стоит обратить на две последние главы (О словенском литературном каноне; Пародия, литературный канон и эволюция), в которых Юван сначала ставит интересный вопрос: почему данные произведения создают канон одной (национальной) литературы и как, когда и благодаря чему художественное произведение становится „классическим”, а потом развивает полную типологию (со)отношений между пародией, каноном и эволюционными процессами в словенской литературе. Кроме „комически-развлекательного и сатирического употребления словенской класси-

ки”, Юван анализирует и „литературно-критическую, сатирическую и рефлексивную тематизацию фонов”, чтобы наконец прийти к постмодернистской пародии. Постепенно складывается впечатление, что нет автора в словенской литературе, который не писал бы пародий, и что пародия действительно незаменимый и вездесущий интертекстуальный род, на который до сих пор обращали слишком мало внимания.

*Marija Mitrović*

*(перевод со словенского: Иван Верч)*

*Быт старого Петербурга*, сост. А. Д’Амелия, А. Конечный, Дж. П. Пиретто, “Europa Orientalis”, XVI, 1997, т.1 (стр.413), т.2 (стр.459).

Изучению петербургской темы в русской литературе посвящено огромное число исследований. От Анциферова до Лотмана, попытка определить роль города в русской истории и культуре породила богатую и своеобразную традицию. В эту традицию настоящий сборник вписывает ещё одну, значительную страницу. Статьи и материалы, собранные здесь, посвящены иллюстрации конкретных, обиходных сторон городской жизни, освещению тех реальностей бытия, которые и составляли важную часть петербургского мифа.

Работа делится на два тома. Составители распределили статьи и материалы хронологически: в первом томе находятся XVIII век и первая часть XIX века, во втором томе XIX и XX века. Сборник открывается библиографией А. Конечного, которая является „первой попыткой собрать материал по быту и зрелищной культуре Санкт-Петербурга – Петрограда”.

Ключевую роль в реконструкции быта Петербурга имеет описание его увеселений театрально-музыкального характера. Многие статьи сборника посвящены именно этому предмету. Театральные представления занимали значительное место в России XVIII века. Н. Огаркова (*Праздники в Павловске при Дворе императрицы Марии Федоровны*) анализирует придворный быт конца XVIII и начала XIX века через призму праздников в Павловске, где в музыкально-театральных представлениях звучат некоторые постоянные сюжеты (темы „семейного очага”, „четырёх возрастов”, „славления монарха”), которые и являются лейтмотивами всех спектаклей. В своей статье (*Комедия масок в России: первые связи с Италией, зарождение нового увлечения*) М. К. Пезенти знакомит читателя с опытом некоторых трупп итальянских комедиантов, которые выступали при дворе императрицы Анны Иоанновны. Пышность и элементы

*Slavica tergestina 6 (1998)*

театрализации встречаются и в русских похоронах XVIII века, как подчёркивается в статье С. Николаева (*Pompae funebris в Санкт-Петербурге в первой половине XVIII века*), где иллюстрируются торжественные церемонии, с которыми Петербург провожал в последний путь своих обитателей. Б. Успенский и А. Шишкин („*Дурацкая свадьба*” в Петербурге в 1740 году) публикуют церемониал своеобразного типа театрального зрелища: пародийной свадьбы. Специальное внимание уделено одному особенному компоненту театральной и литературной жизни Петербурга начала XX века – кафе-кабаре. К этому предмету относятся статья С. Бурины (*От кабаре к городу как тексту*) и работа В. J. Henry (*The Krievoe zerkalo Theater*). В истории „петербургского текста” русской литературы важное место занимали „физиологические очерки” сороковых годов XIX века. В своей работе (*Проза будней и поэзия праздника [„Петербургские шарманщики” Григоровича]*) В. Топоров обращает внимание на творчество Григоровича, подчёркивая всю плодотворность его выбора темы шарманщика для описания петербургской жизни, и уделяя особое внимание итальянскому происхождению многих представителей этого ремесла-искусства.

Другая группа статей привилегировывает описание общекультурных данных и фактов массового значения в жизни столицы. В мифе Петербурга важную роль имело понятие „нерусского характера” города. Н. Юхнева (*Этнические меньшинства в Петербурге [XVIII-XX вв.]*) обогащает это представление точными и драгоценными данными статистического и этнографического характера, показывая мозаичность этнического состава населения северной столицы, особенно в течение первого столетия его существования. А. Конечный (*Быт петербургского купечества в XIX веке*) рассматривает разные аспекты повседневной жизни особого слоя русского общества. Тема купеческого быта затрагивается и в работе L. Satta Boschian (*Del byt e del byt'ë alla corte di Caterina II*), хотя она посвящена обиходным сторонам жизни столичного населения во времена Екатерины. В основе статьи С. Kelly («*Who'll clean the boots now?*» *Servants and Social Anxieties in Late Imperial St. Petersburg*) – относительно мало изучена тема отношения русского общества к категории служанок, и представлений о них в культуре конца XIX-начала XX века. Н. F. Jahn (*Patriotic Petrograd. Cultural Life and Mass Entertainment in the First World War*) анализирует географию и содержание народных патриотических действий в Петрограде и показывает мутацию отечественных чувств в выражение тех социальных тревог, которые и подготовили революцию 1917 года. В своей статье S. K. Morrissey (*The Boudaries of Honor: S. Petersburg Students in Revolution and Eve-*

*ryday Life*) показывает различие между понятием „политики” русского студенчества, с одной стороны, и его конкретным (часто „неприличным”) поведением в повседневной жизни.

Несколько статей посвящены (хотя подходы и разные) характеристике петербургских интерьеров, которые не только снабжают нас важной информацией по быту русской столицы и по жизни её обитателей, но и составляют своеобразную страницу в работах по петербургскому тексту. Статья П. Деотто (*Петербургские дачи*) рассматривает топографию и социологию дачных мест петербургских граждан первой половины XIX века. Т. Цивьян посвящает свою работу (*Петербургский быт и петербургский текст. Интерьер в романе Достоевского „Подросток”*) автору, для которого „описание жилья является почти обязательным элементом характеристики персонажа, его сигнатурой”. Составляя специальный словарь интерьера этого писателя, исследовательница раскрывает своеобразное отношение его элементов к бытовому правдоподобию. Дж. П. Пиретто (*Грязное и вонючее кухонное пространство в Петербурге-Ленинграде*) описывает ключевую единицу русского интерьера, территорию кухни, показывая продолжительность некоторых черт этого компонента петербургского текста со времени Достоевского до коммунальных кухонь советского Ленинграда.

В некоторых исследованиях образ города вызывается исключительно через перспективу представлений одного писателя, поэта или художника, как в статьях А. Ло Гатто Мавер (*Короленко и „розовый туман”*), А. Alleva (*Ulica Pestelja 27, kvartira 28*), С. Доценко (*Обезвельволпал А. М. Ремизова как зеркало русской революции*), L. Magarotto (*La citta pietrificata di Benedikt Livšic*), P. M. Waszink (*The Convulsions of the Czar: Pasternak's Peterburg as a Modern Lyrical Cycle*).

В других статьях быт Петербурга вырисовывается на основе самых прямых источников, дневников и мемуаров современных представителей художественного и литературного мира или записок путешественников. Публикация М. Di Salvo (*Scene di vita pietroburghese colte da un visitatore italiano [1783-1784]*) воссоздаёт ещё одну ценную страницу истории европейского восприятия северной столицы. У. Перси (*Петербург театральный и Петербург зрелищный в Повести Ивана Михайловича Долгорукова*) представляет памятные записки Долгорукова, подчёркивая, что он „переносит нас на две сцены – на театральные подмостки петербургских дворцов (...) и на улицы самого Петербурга, задуманного и выстроенного как театральная сцена”. Н. Богомолов (*Из оккультного быта „башни” Вяч. Иванова*) приводит фрагменты из дневника В. К. Шварсалон, которые освещают некоторые стороны культурного обихода начала

века. В статье J. E. Bowlt (*Of Miracles and Simple Nonsense: the Petrograd Diaries of Vera Sudejkina*) представляется дневник этой яркой фигуры, художницы и актрисы Серебряного века. К. Кумпан и А. Конечный (*Петербургский балаганный „маэстро“ А. Я. Алексеев-Яковлев*) публикуют воспоминания известного сценариста и режиссёра „площадных театров“.

Paola Ferretti

*Bahtin in humanistične vede. Zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija v Ljubljani, 19.-21. oktobra 1995 (Bakhtin and the Humanities. Proceedings of the International Conference in Ljubljana), uredili: Miha Javornik (gl. ured.), Marko Juvan, Aleksander Skaza, Jola Škulj, Ivan Verč, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1997, str. 308*

Идеи М. М. Бахтина (1895-1975) вызывают как в России, так и на Западе, всё растущий интерес. „Гротескно анахроничное влияние бахтинского мышления на Западе постмодернистской эпохи“, как его определила американская исследовательница К. Эмерсон, заставляет думать о том, что его учение отвечает существенным требованиям научного и социального современного сознания. К настоящему времени большой этап первой публикации основного корпуса сочинений М. М. Бахтина можно в основном считать завершённым; готовится к печати полное собрание его сочинений, запланированное в семи томах. После длительного молчания Бахтин пережил, казалось бы, тот амбивалентный процесс „смерти-возрождения“, необходимый, как он выражался, „чтобы родить сызнова лучше и больше“, что делает этот исторический момент особенно подходящим для переосмысления его творческой эволюции.

В этой, порой бурной, волне обновлённого интереса к бахтинскому мышлению, многочисленными являлись начинания, – как чисто издательского, так и общекультурного характера – имевшие место по случаю столетия со дня рождения русского мыслителя. Перспективностью работ и плодотворностью научного обмена отличился международный коллоквиум *Bakhtin and the Humanities*, состоявшийся с 19-го по 21-ое октября в Государственном Университете г. Любляны. Хотя лишь треть приглашённых учёных приняла на деле участие в работе конференции, организационному комитету тем не менее удалось собрать больше тридцати крупнейших специалистов из разных стран Европы, Соединённых Штатов и Канады. В издании Научного Института Люблянского Философского Университета вышли в этом году тезисы коллоквиума: издание со-



держит далеко не все работы, прочитанные на конференции, но тем не менее явно свидетельствует о высоком научном уровне состоявшейся встречи.

Сборник включает статьи на русском, английском и немецком языках, распределённые в четырёх разделах. Представлено в нём много „жанров” современной бахтинистики. Том открывается некоторыми соображениями о существенном единстве творчества Бахтина в целом, на основе „стилистического” прочтения ранних второстепенных работ его круга (М. Де Микиель). Позиция мыслителя в двадцатые годы обсуждается в обоснованной работе А. Сказы, где автор, анализируя критику материальной эстетики Бахтина, выделяет в его полемике с формальным методом один из существенных моментов в процессе определения его эстетико-литературоведческой теоризации и обще-философской концепции. Отметим попутно, что вопрос о „спорных текстах” – то есть о текстах, подписанных Медведевым и Волошиновым, но чьё авторство, по всей видимости, принадлежит самому Бахтину (вопрос касающийся как раз и работ о „формальном методе”) – редко затрагивается в сборнике, хотя в современной бахтинистике он вызывает крайне волнующий спор. Почти вполне отсутствует и Бахтин „архивных” (подготовительных, рабочих или лабораторно-дневниковых) материалов, которые тоже могут указать на важные повороты мысли в эволюции теоретического сознания учёного – как убедительно показывает Н. Панков, обнаруживающий в текстах частного курса лекций о Маяковском „зачатки” будущей теории „карнавализации”.

Неоднократно поднимается в сборнике вопрос о бахтинской „терминологии”: о необходимости переосмысления его научного „тезауруса”, ввиду более точного определения эстетических категорий его мышления (С. И. Кормилов). Казалось бы и отдельные ключевые термины до сих пор нуждаются в более точном „фокусировании”: ведь „при неумещающемся на протяжении нескольких десятилетий интересе к научным идеям М. М. Бахтина, до сих пор не всё наследие учёного осмыслено в равной степени”, как замечает Р. С. Спивак, касаясь в своей статье вопроса об „архитектонике” в связи с выработанной ею категорией „метажанра”. Понятию „внеаходимости” посвящает свой доклад Г. Лозанович, рассматривая его как основное начало бахтинского размышления в целом, из которого исходят и капитальные идеи „диалогизма” и „ответственности”. Точка зрения сугубо „лингвистическая” находит выражение в работах И. Ж. Жагара, анализирующего бахтинскую „полифонию”, как она интерпретируется в „теории аргументации” О. Дукро и В. Нормана, настаивающего на необходимости переосмысления статуса бахтинского „высказывания” на основе „внут-

ренных”, структурных критериев современной лингвистики. Проблема высказывания, но в более широкой перспективе „культурной эволюции”, исследуется и в работе И. Верча. На основе анализа бахтинской интерпретации „полифонии” Достоевского, автор предостерегает от опасности отождествления синтаксического уровня высказывания и прагматического плана дискурса. Ведь бахтинские „эстетические” категории („смена высказывания” и „становление субъектом”) – особенно полезные, по его мнению, при толковании синтаксиса художественного текста – оказываются недействительными для понимания его прагматических аспектов: недостаточными они оказываются, в частности, по отношению к диахроническим категориям „постижение красоты” и „самосовершенствование”, глубоко внедрённым в корни русской культурной традиции.

Жанр „Бахтин и...” – один из самых „популярных” в современной бахтинистике – находит своё должное выражение и на страницах настоящего сборника: Г. Тиханов сопоставляет понятия „овеществление” и „диалог” в Бахтине и Лукаче, останавливаясь на анализе отдельных аспектов их теорий культуры и общества; Д. Долинар исследует сходство и различия между „диалогизмом” Бахтина, философской герменевтикой Гадамера и „эстетикой рецепции” Яюсса; Н. Шлибар подсказывает возможность применения некоторых ключевых бахтинских понятий к работам И. Бахманна; Е. Шелева подчёркивает „пророческий” характер методологии и мышления Бахтина и Батайла по отношению к современным риторическим и семиотическим течениям; обсуждая некоторые формы сербского и хорватского восприятия бахтинских работ (в частности, в связи с так называемой загребской школой), М. Митрович сопоставляет жизненный и творческий опыт Бахтина и Д. Киша; Дж. Рестиво полагает, что основные бахтинские „начала” могут найти некоторое соответствие в типологии культуры Лотмана, чья теория о четырёх доминирующих культурных кодах могла бы способствовать и дальнейшему определению „постмодернизма”. Переосмысление бахтинского творчества на фоне современных постструктуралистических предпосылок – тема особенно „модная” сегодня – затрагивается в размышлении И. Шкуль, связывающего постмодернистское понимание „правды” с бахтинской теорией об ответном (диалогическом) характере всякого смысла.

Отдельной книге (Рагле) посвящает свой анализ Е. Богатырёва, с целью указать на проблему разработки методологии анализа пограничных явлений, как на одно из методологических следствий знаменитой работы; отдельному жанру (пародии) посвящает свой анализ М. Юван, рассматривающий пародичность как семиотико-культурное явление, далеко выходящее за пределы его узко поэтико-

риторического толкования. Бахтинский анализ, как подтверждают работы, всегда имеет „интертекстуальный” характер: его можно понять только „на пороге”, на границе и во взаимодействии разных „речевых жанров”, в постоянном диалоге между разными формами диалога.

„Жанр”, который в сборнике находит своё наибольшее выражение, это применение отдельных „фрагментов” бахтинской литературоведческой теории к конкретным произведениям: К. Кроо рассматривает проблему „интертекстуальности” в Рудине Тургенева; И. Поспишил анализирует структурные, оценочные и прагматические аспекты интертекстуальных взаимодействий между текстом, творческой личностью и культурной традицией на примере творчества Лескова; Н. Петковска исследует некоторые формы хронотопа, оказавшие особенно значительное влияние на развитие словенского романа второй половины XIX века. Р. Платоне анализирует формы времени, присущие некоторым автобиографическим произведениям XX века, А. Д’Амелия ставит вопрос о внутренних переключках между текстами, принадлежащими одной традиции, на примере Гоголя, Розанова, Ремизова. Наконец, сопоставляя отдельные элементы художественной структуры путевых записок Гоголя, Тургенева и Достоевского (принадлежащих к жанру, исходящему из древнерусской культурной традиции), Н. Каухчишвили возвращается к преимущественно русской теме „красоты” – как размещающейся, по определению Лотмана, „на грани содержания и выражения” – и пронизательно ставит основной семиотический вопрос: осмысления „своего” по отношению к „чужому”. Это один из самых существенных вопросов в бахтинском мышлении, и в то же время особенно актуальный в настоящий исторический момент: как для русской культуры, испытывающей свой момент „взрыва” (по Лотману), „перехода через границу непредсказуемости”, так и для нашей современной культуры вообще, как культуры именно „современной”, как культуры на границе культур.

Вдаваться в подробности отдельных высказываний здесь, конечно, невозможно. В общем каждый автор подходит к „загадке” Бахтина со своей собственной „внезаходимости” – правда, в высшей степени „причастной”, по чисто бахтинскому учению, а не „паразитной”, как порой встречается, по В. Л. Махлину, в „злоупотреблениях” некоторой современной бахтинистики. Наверное, единственной критикой сборника в целом, могло бы быть следующее: при весьма интересных и научно обоснованных различных подходах, образ учёного, возникающий на этих страницах, оказывается несколько „классическим”. Преобладают взгляды „литературоведческие”. А Бахтин уже чистым „литературоведом” не счита-

ется: что означает не удаление на задний план важнейших „специальных” постижений его теории (в филологии, в теории романа, в истории литературы, в лингвистике, в социологии познания, в антропологии), а скорее попытку переосмыслить его „единственную идею в становлении”, исходя из его „архитектоники ответственности”. Как в настоящем сборнике отмечает А. Сказа: „(...) говорить о М. М. Бахтине, выдающемся учёном-филологе можно, но всегда при этом необходимо по-бахтински добавить, что прежде всего он философ (правда, особого типа)” (с. 51). Впрочем, бахтинский анализ „философским” является потому, что развивается в пограничных сферах, на грани разных дисциплин: это „философия литературы” в том смысле, что она к литературе не „применяется”, а её „принимает” как точку зрения, с которой можно вести анти-системную и детотализирующую критику. И сборник является ярчайшим примером этого „пафоса текста”, как непосредственной данности, из которой только и „проистекают” сопредельные научные интересы.

Бахтин находится в очень сложных отношениях с нашей современностью, и загадочное обаяние его размышлений заключается в своеобразном органическом соединении русских и западных начал, образующем своего рода „мост”, транснациональный и трансисторический, между различными культурными мирами. Он „захватывает”, потому что раскрывая опасность „дискретного” существования различных областей гуманитарного знания, предоставляет общее пространство, где исследователи самых разных направлений могут осуществлять плодотворный диалог. Богатство и разнообразие работ представленного издания неоспоримо свидетельствует об этом. „Личность не умирает. Смерть есть уход. Человек сам уходит (...). Человек ушёл, сказав своё слово, но самое слово остаётся в незавершённом диалоге” (М. М. Бахтин).

*Margherita De Michiel*