

**Неизбежность триалога
(к вопросу о специфике художественного метода)***

Устойчивый лейтмотив философии XX века — упорное стремление преодолеть субъект-объектное мышление, учрежденное и обоснованное в Новое время. Одной из версий такого преодоления является *философия диалога*. Создав замечательный прецедент *иногo* мышления и породив мощную философскую традицию, активно развивающуюся и сегодня, философия диалога, однако, с самого начала оказалась склонной по меньшей мере к двум «предрассудкам». Во-первых, это распространение понятия диалога практически только на сферу межчеловеческого общения, как будто человек не может вступать в диалогические отношения с миром, общаться с неодушевленными окружающими человека вещами. Бубер, правда, допускал такие отношения, но не показал, как они возможны. Во-вторых, из поля зрения диалогической философии выпал существеннейший вопрос, напрямую связанный с проблемой диалога, а именно вопрос о статусе языка в событии общения? Этот статус оговаривался мимоходом. В языке обычно видели «посредника», «средство», «медиума», в лучшем случае, «дом бытия». Спрашивается: а где же дом для самого языка, в какой обители живет язык? Если задержать на этой проблеме внимание, то, возможно, откроются совершенно новые перспективы понимания события общения. Сами диалогические концепции содержат в себе возможности такого поворота темы.

Скажем, если в книге «Я и Ты» Мартин Бубер называет отношения Я—Ты «непосредственными отношениями»,

* Работа выполнена при финансовой поддержке Института «Открытое Общество» (Программа поддержки кафедр).

то есть протекающими без помощи каких-либо средств, и ориентируется явно на «безмолвный» диалог [1, с. 26], то в его более поздней работе «Проблема человека» сказано, что в момент узнавания Другого в его инаковости «одна сущность мыслит другое как другое, как именно эту определенную другую сущность, чтобы соединиться с ней в сфере, простирающейся за пределы их собственных сфер» [1, с. 154]. Эта сфера — не «вспомогательная конструкция, но истинное место и носитель межчеловеческого события» [Там же]. Определена она у Бубера недостаточно. Он называет ее сферой «между», «узкой кромкой», сущим, трансцендентным двум вступившим в диалог, «истинным третьим». Из рассуждения Бубера понятно, что встреча с Другим происходит не внутри Одного и Другого, а на их границе, имеющей тем не менее самостоятельный онтологический статус. Но как возникает это «третье», что оно из себя представляет, если вынести за скобки религиозный контекст построений Бубера и, следовательно, возможность интерпретации «третьего» как Бога, а диалога — как общения в Боге? Как реально можно не просто помыслить Другого как Другого, а «давать и принимать Ты», как можно *встретиться* с ним, то есть обнаружить его «движение» в свою сторону, его активность? Правда, сначала заявляя о диалоге как «взаимности даяния», Бубер затем утверждает, что со-бытие общения может быть направлено и в одну сторону: «Отношение может существовать и в том случае, если человек, которому я говорю Ты, не слышит этого, поглощенный познанием» [1, с. 9]. Может быть, именно в силу этого противоречия буберовское определение «третьего» остается неясным.

Эта взаимная активность вступивших в диалог должна быть с необходимостью *чем-то или где-то выражена*. Диалог возможен только тогда, когда двое, вступившие в него, обладают языком, на котором могут выразиться и который донесет это выражение до другого. «От-ношение» предполагает не только относимое («ношу») и момент «ношения», переноса, но и «носителя». Выраженность или, точнее, динамика выражения сама по себе несколько не превращает Другого в объект, Нечто, не ограничивает его целостности

и единства, не лишает его свободы и незавершенности. Как справедливо заметил М. Дюфрени о Другом: «Он является внутренним, которое становится внешним», «то, что в его частном опыте некоммуникабельно, ни в коем случае не запрещает коммуникацию как таковую. Более того, именно в той мере, в какой он *выражает себя* (курсив мой. — В. Л.), мы раскрываем в нем или, точнее, на нем невыражаемое и непредвиденное» [2, р. 149]. Другой открывается мне своей «другостью» в том, *в чем я имею возможность его наблюдать и слушать*. Для этого необходим язык в самом широком смысле: от языка едва уловимых жестов и взглядов до человеческой речи. Объятие, поединок, урок как формы диалога, упоминаемые Бубером, требуют целой системы выразительных приемов, телодвижений, словоупотреблений, даже материальной среды общения и т. д. Именно то, *что* позволяет диалогу сбываться, и будет «третьем сущим», третьим участником события общения — языком. Бубер сам приводит пример возникновения элементарно-диалогического отношения у слушателей Моцарта в момент слушания. Это может говорить только о том, что музыка в данном случае — та сфера, в которой произошла встреча, то, что соединило их, направило друг к другу. Каждый из двух общающихся в данном случае именно на *языке музыки* смог донести себя и «прочсть» Другого.

Собственно говоря, этот необходимый вывод Бубер, конечно же, делает, но язык как «третье» по непонятным, точнее, по не могущим иметь строгого, логического характера причинам подвергается у него однозначной философской «дискриминации»: «Язык служит для этой искомой величины («человек с человеком». — В. Л.) лишь знаком и средством общения» [1, с. 153—154].

Дальше оставалось сделать всего один вполне закономерный ход, чтобы буквально наткнуться на указатель нового поворота темы. На этом пути событие диалога обогащается, реализуется во всей своей полноте и становится событием **триалога**. При этом новая, триалогичная логика дает в руки и новую карту для открытия, точнее, переоткрытия вроде бы давно известной области культуры. Картография

триалога делает доступным для понимания и адекватного анализа тот уникальный опыт, который осуществляется в искусстве и больше нигде (хотя это и не единственный опыт, который осуществляется в искусстве), — опыт художественный.

Ход этот заключается в следующем. *Если для события диалога все-таки необходимо нечто «третье», если мы это признаем, то как тогда возможна идея диалога в чистом виде, имеющая не только в своем пафосе, но и в замысле открытие «другости» всего, что вступило в событие общения, преодоление отношения к нему как к предмету различных объективирующих интенций, если сразу же, первым шагом для ее осуществления становится шаг превращения одного из участников этого события — языка — исключительно в средство, то есть только в объект, начисто лишенный собственной «другости», в не имеющий никакого самостоятельного значения и лица предмет внешних объективирующих интенций?*

Еще раз подчеркнем, что идея возникновения третьего участника события общения не просто как посредника, но как еще одного Ты, как самостоятельного и самоценного «актанта» этого события продиктована не каким-либо внешним по отношению к «движению понятий» пафосом и даже не самым «прямым усмотрением сущности», но исключительно априорной логикой, заключенной в идее диалога. Если есть диалогическая установка, то она должна с необходимостью распространяться на все то, что вступило в событие общения. Поэтому диалог с необходимостью предполагает триалог. Более того, **триалог и есть диалог, только полностью и в достаточной мере осуществивший (осуществляющий) свою сущность.**

И именно художественный опыт — есть единственная в культуре сфера осуществления триалога. Только в художественном событии язык перестает быть «посредником», «средством», «домом», медиумом, не имеющим собственного значимого бытия, и впервые находит *свой дом*, поскольку художественное событие принципиально включает в себя диалогическое событие с языком, позволяющее ему открыться в своей «другости».

Даже если бы не было никакой эмпирической области культуры, где реализуется триалог, то и тогда разговор о триалоге следовало бы вести, поскольку структура диалога априори может быть развернута в структуру триалога. Как замечает Г. Г. Шпет, во всякой «структурной данности все моменты, все члены структуры всегда даны, хотя бы in potentia... Всякая структурная форма рассматривается актуально и потенциально полной» [3, с. 388].

Михаил Бахтин перенес проблему Другого и диалога в область эстетики, тем самым концептуально обогатив возможности ее решения за счет имеющегося здесь наглядного материала — произведения искусства. В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» сказано однозначно: «Поэт творит не в мире языка, языком он лишь пользуется. По отношению к материалу задание художника... можно выразить как *преодоление материала*»* (курсив автора. — В. Л.) [4, с. 167]. Правда, Бахтин говорит не просто о преодолении языкового материала, а о таком его преодолении, которое «носит совершенно имманентный характер, он преодолевается не через отрицание, а через *имманентное усовершенствование* (курсив автора. — В. Л.) в определенном, нужном направлении» [4, с. 168]. Эта мысль может оказаться особенно плодотворной для понимания сущности триалога, если последовательно истолковать это усовершенствование языка как действительно ему имманентное. Тогда «определенное, нужное направление» такого усовершенствования будет задаваться самим языком, его собственными возможностями и структурой, собственной логикой «самораскрытия», для

* Характерна терминология — «материал». О некорректности той точки зрения, согласно которой слово является только «грубым материалом», высказывался известный стиховед Б. В. Томашевский: «Речь как бы не обладает никакой присущей ей организованностью, по крайней мере, такой организованностью, которая бы содействовала созданию стиха; в ней видят только стихию, сопротивляющуюся стихотворной системе. Недаром можно встретить у стиховедов не очень удачную метафорическую формулу — «сопротивление речевого материала»... Стих иногда и рассматривают как компромисс между... художественным началом и грубой инерцией чуждой стихии, по природе прозаической» [6, с. 9].

себя-бытием языка, то есть тем, что можно называть «другостью» языка. Для Бахтина же «направление» задается исключительно логикой художника, обусловленной «его первичным отношением к содержанию, то есть к непосредственной данности жизни и мира жизни, познавательно-этического напряжения ее», язык же «всегда слуга и никогда не является целью» [4, с. 168–169]. Опять упования на «непосредственность» при невозможности обойтись без «средства» — противоречие, которое необходимо разрешить.

Сама теория Бахтина содержит априорную и терминологическую возможность разрешения этого противоречия, если введенное здесь понятие «внеаходимости» (при условии, конечно, его диалогического прояснения) применить не только к герою, но и к языку. И тогда язык предстанет другим «героем» художественного события. Если всякое «завершение» есть «овнешнение», создание пластически-живописного плана виденья, то слово тоже будет иметь свою «пространственную форму», со всей присущей ей атрибутикой, аналогичную «пространственной форме» героя. Имеет ли свою внешность слово? Безусловно, это прежде всего фонетика, фонетическое окружение, смысловой контекст как внешний слову фон (то, что Ю. Тынянов называл «теснотой стихового ряда»), в стихах особенно — корневые переклички, корнесловия, часто используемые, например, Велимиром Хлебниковым, аллитерации, анаграммы, внутренние и внешние рифмы, ритмико-интонационное и метрическое окружение и т. д. Это именно пластическая сторона слова, пластика его фонетики и семантики. При отношении к слову как «средству» всего этого не видно, и художественное событие, «взыскующее» все возможности слова, всегда здесь-и-сейчас их реализующее, состояться не может.

Причина такого «забвения языка» отчасти в том, что Бахтин говорит все же об «эстетическом событии», а не о художественном, о событии, происходящем и в искусстве, и в жизни. Он практически отождествляет эстетическую деятельность «с любовью» (вслед за Гроосом) и «симпатией» (вслед за Когеном), находит ее и в отношениях «дара к нужде, прощения к преступлению, благодати к грешнику»,

в актах осенения, объятия, поцелуя, «когда мы обнимаем или осеняя тело, обнимаем или осеняем душу, заключенную в нем и выраженную им» [4, с. 80, 39].

В «Проблемах поэтики Достоевского» Бахтин вводит ключевое для его новой, теперь уже диалогической концепции понятие «двухголосого слова» [5, с. 214], благодаря которому диалог только и может быть осуществлен и которое несет на себе все его характеристики. В этой работе за автором уже не оставляется никакого «избытка виденья» по отношению к герою, каким он наделялся в «Авторе и герое». Герой принципиально не завершим и не определен со стороны, он полноценный, свободный, противостоящий автору *субъект* собственного слова и сознания, раскрыть которое можно лишь его «вопрошая и провоцируя, но не давая ему предрешающего и завершающего образа» [5, с. 76]. Таким образом, по Бахтину, «Достоевский дает в художественной форме как бы социологию сознаний» [5, с. 38].

Но здесь возникает логичный вопрос, вплотную подводящий к тому порогу, за которым необходимость триалога становится очевидной, и тем самым напрямую затрагивающий проблему специфика художественного опыта: что делает эту описанную Бахтиным «социологию сознаний» собственно художественной? Соответственно: что делает «двухголосое слово», строящееся как направленное не только на предмет речи (как всякое обычное слово), но и на «чужую речь», «чужое слово», собственно художественным? Такое слово может быть отличительной чертой поэтики того или иного автора и произведения, например *полифонического* романа Достоевского, как то замечательно показал Бахтин, может выступать в форме пародии, стилизации, сказа, цитаты и т. п., но что делает произведение этого автора, как и пародию, стилизацию, сказ, цитату художественными, ведь «двухголосое слово» возможно не только в искусстве, но и в жизни? Бахтин не ставит такого вопроса, для него «диалогические романы Достоевского суть сама жизнь», «экзистенциальный диалог, жизнь духа» [7, с. 57–58]. Для персоналиста Бахтина всякое слово — между говорящими, в нем звучат два голоса, два «авторства», а слово само по себе голоса не

имеет. Даже отдельное слово, диалогически истолкованное, он воспринимал «не как безличное слово языка, а как знак чужой смысловой позиции, как представитель чужого высказывания» [5, с. 214]. Между тем вот это **«безличное слово языка» и есть его — языка — собственное «лицо», его «другость», осуществляющаяся в событии триалога.**

В книге «Проблемы поэтики Достоевского» опять-таки есть понятие, самым непосредственным образом связанное с идеей триалога. Более того, оно во многом его наглядно иллюстрирует. Это понятие — «память жанра». Бахтин относит его «компетенцию» к области исторической поэтики. Однако если понятие жанра и можно отнести к этой сфере, то никак не жанровую «память», потому что этот феномен явно отличен от феномена простой историчности жанра. «Жанр живет настоящим, но он всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» [5, с. 122].

Но что такое литературный жанр как не один из элементов языка литературы и, следовательно, языка вообще? Жанр — одна из его возможностей. «Память жанра» означает, что у языка есть своя имманентная логика актуализации собственных возможностей. Жанр всегда стар и всегда нов, утверждает Бахтин, жанр обновляется в каждом произведении данного жанра. Это говорит только о том, что жанр «таит» в себе логику этого обновления, скрытые разнообразные возможности, которые ждут своей актуализации. «Реализация „основных возможностей жанрового построения“ выступает как постоянно действующий фактор в жизни жанра» [8, с. 135–136]. Но разве жанр имеет автора? Или даже если имеет, разве нам важен он, а не сами эти ждущие своей актуализации скрытые жанровые возможности? Жанр и есть одно из «безличных слов языка», одна из сторон его самобытной «другости». Неужели нам важно при обращении к ямбу вступать в общение с его изобретателем Архилохом как живой личностью? И если мы и вступаем в общение с Архилохом, то только потому, что нам интересен

сам ямб. Или если мы сочиняем приключенческий роман, неужели нам важно вступить в этот момент в диалогический контакт с кем-то, кто выдумал этот жанр, даже если бы это и было возможно? Нет, конечно, нам важно, что такой жанр есть в языке, нам важно, *что* мы можем из него извлечь, так сказать, что в нем еще «спрятано», что не утратило своей новости. Или же когда мы кладем синюю краску на холст, разве нам необходимо общаться с тем, кто впервые вывел этот цвет в чистом виде, отделил его от других? Нам важно, что этот цвет принадлежит цветовой палитре вообще, входящей в арсенал языка живописи. Жанры «сократического диалога» и мениппеи, к которым возводит Бахтин поэтику Достоевского, — изначально не художественные и даже не риторические жанры. И поэтому осмысление жанрового восхождения к ним особенностей романа Достоевского как *художественного* произведения, а не, скажем, произведения философского или мемуарного характера возможно только в том случае, если поставить это восхождение в контекст отношения к языку как полноправному демиургу художественного события. Точно так же языковые стили, социальные диалекты, которые Бахтин расценивал лишь «как своего рода языковые мировоззрения» [5, с. 214], как *что-то* высказывания и которые, разумеется, вполне справедливо рассматривать и под таким углом зрения, для постижения специфика художественного опыта имеют смысл только как принадлежащие самому языку, как одни из его граней и способностей. Даже если знать конкретных, стоящих за высказываниями, жанрами, стилями и произведениями авторов и скрыто или явно ссылаться на них, прибегая к «двухголосому слову», то ведь все равно важно то, что эти произведения, высказывания, стили и жанры *принадлежат* языку, на котором они созданы, его «безличной сфере», и поэтому общение с этими авторами есть прежде всего общение с языком как таковым.

Некогда осуществленное в языке событие, получившее впоследствии, например, название детектива, само по себе не будет *художественным* оправданием его простому, механическому воспроизведению, не будет неким паролем, допус-

кающим это последующее воспроизведение в область подлинного художественного события. «Для того, чтобы жанр ожил, вышел из состояния кризиса, ему нужно вырваться за пределы односторонне механического, физического бытия» [8, с. 122]. Именно потому, что в данном случае детектив был некогда таким событием, исходящим в том числе и из нереализованных на тот момент возможностей языка, сегодняшняя апелляция к этому событию должна сама быть таковым событием. То есть каждый последующий в нашем случае детективный роман при своем порождении должен прежде всего с учетом уже конкретных реализованных языковых возможностей в данном жанре (общих схем, расстановки и характеров персонажей, типов интриг и т. д.) «востребовать» новые или еще недостаточно развернутые его возможности.

Симптоматично, что концепция диалога в России началась с *тринитарной* философии. Книга Флоренского «Столп и утверждение Истины» была опубликована в 1914-м году, а изложенные в ней идеи продумывались, по свидетельству самого автора, в течение десяти лет. В ней П. Флоренский обосновывает христианскую Истину как «само-доказательного Субъекта», как «бесконечный акт Трех в Единстве», в котором ипостаси «извечно делают друг друга тем, что они извечно же суть. Только в единстве Трех каждая ипостась получает абсолютное утверждение, устанавливающее ее как таковую. Вне Трех нет ни одной...» В этом единстве нет «порядка», нет последовательности. В трех ипостасях каждая — непосредственно рядом с каждой, и отношение двух только может быть опосредовано третьей. Среди них абсолютно немислимо первенство» [9, с. 50]. По сути дела, в интерпретации Флоренским тринитарного догмата христианства отчетливо просматривается концепция Троицы как *диалогического коллектива* с той лишь особенностью, что диалогические отношения распределены здесь не на двух, а на трех участников «бесконечного акта Трех в Единстве». Интересно для нашего контекста, во-первых, подчеркивание самой событийной природы Троицы: ее ипостаси возникают только «внутри» этого события (акта) и возникают не сами по себе, а только в *отношении* друг к другу, то есть в совмест-

ном со-бытии. Во-вторых, и что прежде всего говорит о диалогическом характере структуры, в отношениях этих ипостаси *равны*, «равноправны», «равносубъектны» [10, с. 319]. Каждое начало структуры является независимым конститутивным фактором и демиургическим началом события общения и одновременно, поскольку оно рождается именно в со-бытии, оно порождается всеми другими со-бытийствующими началами. Процесс порождения ими друг друга совпадает с процессом самопорождения, актуализация одной сущностью двух других есть в то же время и самоактуализация этой сущности. Такой тип отношений можно назвать отношениями *взаимоактуализации* или отношениями взаимного *порождения*.

В контексте активно разрабатываемой в первые десятилетия века диалогической философии, а также в контексте многочисленных работ, написанных в это время по самым разным гуманитарным предметам и затрагивающим проблематику Другого, диалога, коммуникации, — в этом концептуальном поле антиномии тринитарности П. Флоренского приобретают особый логический и глубоко символический смысл. Ведь, по сути, главные сущностные характеристики диалога описаны философом в применении не к двум, а к *трем* участникам события общения. Это говорит о том, что уже с самого начала современной диалогически ориентированной мысли идея диалога содержала в себе определенное драматическое противоречие (*диа*-лог, но *трех*) и соответственно определенные логические возможности.

Здесь следует поставить еще один вопрос. Если язык общения в событии триалога приобретает статус полноправного Ты, то не окажется ли тогда необходимым введение четвертого участника события художественного, еще одного языка — теперь уже «языка общения с языком» [11, с. 9], и, таким образом, превращение триалога в тетралог? Если триалог означает не просто присутствие трех начал в событии общения, но и их принципиальное равенство, то почему язык как третий «актант» события не требует для общения с собой другого языка и, следовательно, четвертого участника события, и так до бесконечности? Другими словами,

для обоснования триалога необходимо ответить на вопрос, *достаточно ли трех* для сбывающегося во всей своей сущности события общения.

Вообще говоря, этот вопрос был бы весьма острым, если бы речь шла о каком-либо другом «третьем», но только не о языке. Общение других двух участников события требует для своего осуществления языка, «логоса», языка «провоцирования и вопрошания» Другого и вместе с тем языка самовыражения. Узнаваемая «другость» Другого нуждается для процесса узнавания в выражении. Но язык и есть сама эта *выраженность*, и в этом его уникальное отличие от двух других участников общения. Для того чтобы общаться с языком, никакого другого языка не требуется. «Другость» языка узнаваема в его проявленности, выраженности. Она манифестируется этой проявленностью. «Самовыражение» языка происходит за счет его резервных возможностей, которые одновременно есть именно возможности *языка*, то есть возможности самой *проявленности, выраженности, слышимости, зримости, осязаемости*. Чтобы увидеть, например, «другость» жеста, нужно всмотреться в сам этот жест, в то, как он сам (а не с его помощью) жестикулирует, в то, как он обнажает свою пластическую природу, телесную динамику и скульптурность. С помощью него могут говорить о чем угодно, например объясняться в любви, но лишь тогда, когда для тех, кто в ней объясняется, средство этого объяснения — жест — приобретет самостоятельную, а не утилитарно-функциональную ценность, и даже не просто приобретет ценность, а когда будет замечена его собственная логика самореализации (реализации пластических возможностей), и в этой своей самореализации он будет «удерживаться», — лишь тогда может произойти событие художественного (эмпирически оно может вылиться в мизансцену театрального действия, пантомиму, танец — в любой вид искусства, где жест как «средство выражения» имеет решающее значение).

Таким образом, с любым языком можно говорить на нем самом, используя его собственные возможности. Так складывается «язык общения с языком», который становится концептуально осознанным, «обнаруженным», выведенным

из своего многовекового имплицитного состояния (в событии художественного) и открыто тематизируемым в искусстве двадцатого века.

С другой стороны, обнаружение «другости» языка есть одновременно демонстрация его незавершенности. Слово языка только подчеркивает то, что язык сам о себе умалчивает, но что возможно в качестве «другости» — лишь при его многословии, определенной выраженности. Невыразимое реально для нас только в процессе выражения, потому что только выражая можно действительно осознавать то, что ему не поддается. Любое актуальное присутствие содержит в себе реальность потенциального, которое скорее выступает как отсутствие, но отсутствие, делающее возможным актуализацию собственной «другости». Так, в частности, «другость» литературного письма «есть *deplacement* (курсив автора. — В. Л.), «смещение», относительных противоположностей, оппозиций, общих мест языка. Другость в этом смысле предстает как атопия (atopia), то есть в качестве отсутствия. Письмо это — невыразимое, оно говорит и вместе с тем *умалчивает* (курсив автора. — В. Л.); это речь — о том, о чем сказать нельзя. Другость литературы как письма вообще не требует, чтобы ее *слышали* (курсив автора. — В. Л.), не нуждается в аудитории, потому что она не ставит своей целью информировать, убеждать, воспитывать, подвергать внушению. Другость проступает в *молчании* (курсив автора. — В. Л.), в тишине длящегося чтения, она ничего не открывает; и тем не менее другость — говорит и, больше того, как-то тревожит и влечет к себе, подобно лицу молчаливого человека» [12, с. 76]. В этом весьма поэтичном высказывании А. Понцо уловлено одно важное для проблемы «третьего» обстоятельство. Провоцируя язык на выражение своего для-себя-бытия, мы тем самым даем ему возможность показать в процессе выражения неисчерпаемость его выразительных возможностей, так что всякая их актуализация в событии художественного, сопряженная с актуализациями двух других участников события, есть одновременно «умалчивание» языком своих потенциалов, как бы сохранение их «в тени» длящейся актуализации.

Итак, диалог, развернутый до конца, есть триалог, а не тетралог, и трех всецело *достаточно* для полноценного события общения.

Осуществляющийся триалог — еще одна краска в сложной и многоцветной палитре человеческого опыта. Тонкая грань, специфические усилия сознания, зыбкость очертаний, состояние, готовое в любой момент улетучиться, почти невозможное качество переживания. Как все же возможно это «невозможное», каковы его структуры и границы, можно ли показать внутреннюю динамику триалога — вопросы, требующие своей постановки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бубер М. Я и Ты. М., 1993.
2. Dufrenne M. Pour l'homme. Essai. Paris, 1968.
3. Шпет Г. Г. Сочинения. М., 1989.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
5. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
6. Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.; Л., 1959.
7. Бонецкая Н. К. Эстетика Бахтина как логика формы // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 51—60.
8. Рымарь Н. К., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994.
9. Флоренский П. А. Том 1. Столп и утверждение истины. (1). М., 1990.
10. Каган М. С. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. М., 1988.
11. Айзенберг М. Н. Взгляд на свободного художника. М., 1997.
12. Понцо А. «Другость» у Бахтина, Бланшо и Левинаса // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 61—78.