

6. Linell, P. Toward dialogical linguistics. Proceedings of the XII International Bakhtin Conference Jyväskylä, Finland, 18–22 July. Jyväskylä, Finland: University of Jyväskylä, 2006. – С. 157–172.

7. Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 9–191.

8. Salgado J., Clegg J.W. Dialogism and the psyche: Bakhtin and contemporary psychology. Culture & Psychology, 17(4), 2011. – С. 421–440.

9. Linell, P. Rethinking Language, Mind, and World Dialogically. Charlotte, NC: Information Age Publishing, 2009.

10. Côté, J.-F. Bakhtin's dialogism reconsidered through Hegel's 'Monologism': The dialectical foundation of aesthetics and ideology in contemporary human sciences. В С. В. Тиханов, Materializing Bakhtin: The Bakhtin Circle and social theory. Basingstoke: Macmillan, 2000. – С. 20–42.

Каравкин В.И.

ГУДОВ «ВОИРО», Республика Беларусь, г. Витебск

Доцент, кандидат философских наук

vkaravkin@yandex.ru

УДК 316.6

ТИПОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В КОНЦЕПЦИЯХ М.М. БАХТИНА И И.И. СОЛЛЕРТИНСКОГО

В работе обосновывается положение о том, что не существовало закономерности исторической динамики от монологического к полифоническому типу творчества, на чем настаивал М.М. Бахтин. Убедиться в этом помогает концепция И.И. Соллертинского. Художественное творчество всегда было многообразным. Современность являет пред нами множество разнообразия.

Ключевые слова: монолог, диалог, полифония, слово в романе, смех, автор, тип художественного творчества, симфоническая драматургия.

TYPOLGY OF ART WORK IN THE CONCEPTS OF M.M. BAKHTIN AND I.I. SOLLERTINSKY

The point that there was no consistent pattern of historical dynamics from monological to contrapuntal type of art on which M.M. Bakhtin insisted is settled down in this work. The conception of I.I. Sollertinsky helps to see this. Art work has always been various. Modernity shows us many varieties.

Key words: monologue, dialogue, counterpoint, a word in Novel, laugh, author, type of art work, symphonic dramaturgy.

Введение. Исследователи теоретического наследия М.М. Бахтина, несомненно, согласятся с тем, что центральной, сквозной проблемой его творчества является проблема соотношения этического и эстетического. Мыслитель пытался понять это соотношение как в широком философско-мировоззренческом аспекте, как в историко-культурологическом плане, так и в относительно узком ракурсе художественного творчества или искусства. Так, наиболее раннее произведение М.М. Бахтина, опубликованное еще в 1919 году в альманахе «День искусства» (Невель), называется «Искусство и ответственность» [1, с. 4]. Следует признать симптоматичным и то, что незавершенное раннее произведение мыслителя, своей проблематикой очень близкое большому труду «Автор и герой в эстетической

деятельности», которое писалось, по-видимому, еще в Витебске в первой половине двадцатых годов прошлого столетия, получило название «К философии поступка» [2, с. 9–68].

Эстетическая деятельность является поступком, другими словами, этическим феноменом, или, со-бытием с Другими, так можно интерпретировать центральную идею М.М. Бахтина уже самого раннего периода его творчества. Два фундаментальных произведения философа и филолога «Проблемы поэтики Достоевского» и «Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» можно признать в такой же мере и степени посвященными исследованиям проблем эстетики, как и этики, в историко-культурологическом аспекте их преломления к творчеству, в одном случае, Ф.М. Достоевского, в другом, – Франсуа Рабле.

Материал и методы. Тем острее звучат слова обвинений в адрес М.М. Бахтина в том, что он использовал идеи других авторов, не ссылаясь на них, на чем настаивает, например, современный итальянский философ, исследователь истории русской философии Роберто Салицони [3, с. 143–152].

На наш взгляд, в данной связи следует учитывать ряд обстоятельств. Необходимо, прежде всего, понимать, что в ранний период творчества теоретические проблемы ставились и решались мыслителем не в одиночестве, не за столом отдельного кабинета, а в ходе неформального диалога, собеседования и обсуждения в кругу близких ему мыслителей *Невельской научной ассоциации* или *Невельского научного общества*, как называли себя сами участники, председателем которого М.М. Бахтин был избран [4, с. 208].

Далее, следует согласиться с С.С. Аверинцевым в том, что труды мыслителей так называемого «Бахтинского круга», авторство которых не установлено и скорее всего, установить не удастся, надо признать «деветероканоническими» (второканоническими), по аналогии с текстами древних писателей, чье авторство определить не представляется возможным. Таких трудов, как хорошо известно, не много. Это книги – «Современный витализм» (1926), изданная под фамилией И.И. Канаева; «Фрейдизм» (1927), «Марксизм и философия языка» (1929), увидевшие свет под фамилией Волошинова В.Н.; «Формальный метод в литературоведении» (1928), титульная обложка которой говорит об авторстве П.Н. Медведева. Перу М.М. Бахтина приписывают и ряд литературоведческих статей, которые были изданы в ленинградских журналах под фамилиями В.Н. Волошинова и П.Н. Медведева.

В отношении всего того, что было сделано членами «Бахтинского круга», не обладающего никакими формальными структурообразующими признаками, на наш взгляд, следует придерживаться позиции, высказанной в следующих словах А.С. Шатских: ««коллективный» автор Бахтин – Медведев – Волошинов – и шире, весь бахтинский круг – создал многослойное, многообразное философски-музыкально-поэтически-филологическое-культурологическое наследие; в девтероканонических книгах и статьях оно нашло лишь наиболее яркое иконологическое свое воплощение» [4, с. 224].

Из известных нам представителей «Бахтинского круга» надо выделить двух мыслителей, оказавших сильнейшее воздействие на творчество М.М. Бахтина в целом: М.И. Кагана и Л.В. Пумпянского.

М.И. Каган, «марбургский философ» [4, параграф «М.И. Каган, «марбургский философ»», с. 209–212], оказал, пожалуй, определяющее воздействие на формирование бахтинского философско-мировоззренческого, в основе своей, неокантианского видения мира [3, с. 143].

Л.В. Пумпянскому приписывается роль *предтечи М.М. Бахтина* [4, параграф «Л.В. Пумпянский в витебской провинции», с. 215–218], что является справедливым, по крайней мере, в отношении следующих концепций: «о творчестве Достоевского, о природе смеха Гоголя, о натурфилософии, о формальном методе в литературоведении» [4, с. 216].

Сказанное выше инициирует размышления о проблеме авторства, в целом, что мы себе и позволим в нескольких словах. Заметим, проблема эта существует в гуманитарии, но, практически, отсутствует в естествознании, где роль автора действительно не имеет такой принципиальной значимости, как, например, в искусстве или искусствоведении. В естественных науках, как известно, существует проблема первенства открытия определенной закономерности или формулировки закона. В гуманитарии имя автора притягивает, если не завораживает. На ту или иную сентенцию или ремарку обратят внимание в случае их принадлежности именитому фигуранту. Вместе с тем, суть сказанного не меняется, если оно, сказанное, принадлежит, например, не всеми уважаемому Ивану Ивановичу, а малоизвестному Петру Петровичу. Если наследие, повсеместно известно как шекспировское, следует почитать под другим именем, это ничего не изменит в отношении того, что *содержит в себе* наследие. Для специалистов узкого профиля является существенным, но, по сути, малозначительным, действительно ли данное плотно принадлежит кисти, скажем, Рембрандта, а не его ученика. Однако, в случае затруднения в верификации и в фальсификации какого-либо теоретического положения, либо, что случается чаще, в понимании сказанного, а то и в адекватной оценке его, проблема авторства может выдвинуться на передний план.

В случае наследия «Бахтинского круга» мыслителей, следует говорить о его соотношении с теоретическим наследием представителей других школ, направлений, течений мысли. «Бахтинское», как правило, четко *определенно тематически*, несмотря на широкий спектр рассматриваемых проблем, и *ярко выражено* терминологически, его не спутаешь.

Тем более захватывающей оказывается проблема разной интерпретации мыслителями «Бахтинского круга» одной и той же проблематики, причем теоретически излагаемой в близких по звучанию и смыслу терминах.

К одной из таких проблем мы и обратимся.

Цель данного исследования. Речь пойдет, как ясно из названия работы, о типологии художественного творчества в концепциях преимущественно просветителя теоретика литературоведа и просветителя исследователя музыковеда.

Сразу заметим, что выделяя как важнейшие монологический и полифонический типы художественного творчества, М.М. Бахтин и И.И. Соллертинский расходятся в оценке их места, роли и значения в отдельных видах и жанрах искусства, художественной, шире, духовной культуре человечества в целом. М.М. Бахтин говорит об универсальной исторической закономерности перехода художественного мышления от монолога – к полифонии, который понимается как неотъемлемая составляющая диалога в целом, без которого не мыслится существование человека. И.И. Соллертинский, как бы, корректирует, сужает «замах», взятый М.М. Бахтиным, теоретически ограничивая монологические и полифонические типы художественного творчества реальными формами их бытия, фактическими их явлениями в одном из видов искусства, в музыке, не делая тех глобальных обобщений, которые позволил себе М.М. Бахтин, анализируя историю художественной литературы.

Результаты и их обсуждение. Обратимся вначале к концепции М.М. Бахтина об исторической закономерности развития языковой культуры и соответствующем выражении этой закономерности в художественном слове литературы.

Бытие, в преломлении данного предельно общего понятия к жизни людей, можно мыслить исключительно и только во времени. Поэтому оправданным является неологизм «Большое время», который ввел М.М. Бахтин. «В нем на равных правах существует Гомер и Эсхил, Софокл и Сократ, – пишет мыслитель. – Живет в нем и Достоевский, ибо в Большом времени ничто не пропадает бесследно, все возрождается к новой жизни. С наступлением новой эпохи все, что случилось прежде, все, что пережило человечество, – итожится и наполняется новым смыслом» [5, с. 8].). Конечные результаты человеческой деятельности, в контексте бахтинских рассуждений, – тексты беллетристики оказываются, таким образом, на рубеже не двух, а трех сознаний. Попадая в поле понимания, автор произведения искусства и, условно, читатель, слушатель, – имея каждый свое право на текст, участвуют в сложении, порождении диалога. Но в это же время над ними, «партнерами» диалогического взаимодействия, незримо присутствует третий, «абсолютно справедливое ответное понимание которого, – считает М.М. Бахтин, – предполагается либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени (Лазеечный адресат)» [6, с. 323].

Сразу обратим внимание на то, что сфера искусства или художественного творчества мыслиться М.М. Бахтиным в глобальном, трансцендентальном ракурсе, выводится за пределы своих имманентных закономерностей. Эстетический анализ перерастает в философско-культурологический, а то и в философско-гносеологический и философско-онтологический.

Дальнейшие теоретические изыскания в отмеченном выше ракурсе дают возможность мыслителю обнаружить тот *духовный ингредиент*, который устремлен к Метафизической дали, к Лазеечному адресату, к Большому времени, которое, в свою очередь, может быть представлено вечной, но постоянно меняющейся в ходе исторической динамики Логосферой. Дело в том, что тексты, представляющие собой элементы речи, всегда воспринимаются в двух планах. Первый план представлен языком, который повторяется и поэтому делает речь понятной. Второй план образовывается тем, что речь состоит не просто из понятных слов, а из *высказываний*. «Через высказывание, – можно прочесть в записях М.М. Бахтина 1970-1971 годов, – язык приобщается к исторической неповторимости и незавершенной целостности логосферы» [6, с. 357].

Всякое высказывание, в свою очередь, является моментом речевого, а это означает, диалогического общения, потому что в нем передается чужая речь. Другими словами, анализируя высказывание, в нем можно обнаружить авторскую и чужую речь. В работе «Марксизм и философия языка», как мы указывали выше, увидевшей свет под фамилией Волошинова В.Н., говорится о двух стилях передачи чужой речи: линейном и живописном. При этом выделяются целые эпохи стилистических доминант. Для средневековья, семнадцатого и восемнадцатого столетий характерным является линейный стиль. Авторитарным догматизмом называется безличный монументальный линейный стиль Средних веков; рационалистическим догматизмом – отчетливый линейный стиль XVII и XVIII вв. Живописный стиль, с его авторским проникновением в чужую речь, является характерным для конца XVIII, XIX вв. «Релятивистическим индивидуализмом» «с его разложением авторского контекста» представлена современность [7, с. 82].

Заметим, что речь идет о философии языка, о том, что он представляет собой, о том, какие исторические закономерности его изменений и проявлений следует выделять с точки зрения марксистского мировидения. Есть основания говорить о том, что исследование, в целом, можно отнести к области семиотики. Но речи не идет об

эстетическом статусе предмета исследования, языка, предполагающем, очевидно, характеристику его образности, его выразительности как предметной данности, а не социально стратифицированной знаково-символической структуры.

Далее. Художественное слово, как хорошо известно, находит свое выражение в поэзии и прозе. Но слова, звучащие в поэзии, и слова прозы, в частности, романов, – разные слова. В поэзии, согласно М.М. Бахтину, слово лишено диалогичности, представляет собой этическое целое, даже если оно о сомнениях, оно остается не противоречивым, бесконфликтным, несомненным. «Язык поэтического жанра единый и единственный птолемеевский мир, вне которого ничего нет и ничего не нужно», – пишет исследователь [8, с. 99]. Полное и глубокое выражение прозаическое *художественное слово* находит в романе. В нем внутренняя социальная диалогичность обретает свое адекватное выражение: «диалог голосов непосредственно возникает из социального диалога «языков»» [8, с. 98]. Поэтому особое внимание М.М. Бахтин уделяет диалогической составляющей «говорящего человека в романе». Он, во-первых, – художественно изображается авторским словом; во-вторых, – его речь представляет собой высказывания определенного социального типа людей, а не «индивидуальный диалект»; в-третьих, – он всегда, пусть и в разной степени, но идеолог, высказывает определенные «идеологемы» – точки зрения на мир, на социальную действительность. Такой художественный образ создается благодаря особым приемам, которые могут быть сведены к трем основным и все представляют собой определенный аспект развертывания или композиционной формы диалога. Речь идет о смешении разных языков, о социально-смысловом художественном романом гибриде, гибридизации. Далее, речь идет о том, что один язык всегда дается в свете другого языка. Наконец, – о чистом диалоге. Но он в романе, согласно М.М. Бахтину, «как композиционная форма неразрывно связан с диалогом языков, звучащих в гибридах и в диалогизирующем фоне речи» [8, с. 176].

Если поэзия предстает перед нами в качестве единого самодостаточного птолемеевского мира языка, то роман есть «выражение галилеевского языкового сознания, отказавшегося от абсолютизма единого и единственного языка, то есть от признания своего языка единственным словесно-смысловым центром идеологического мира, и осознавшего множественность национальных и, главное, социальных языков, равно могущих быть «языком правды», но и равно относительных, объектных и ограниченных языков социальных групп, профессий и быта» [8, с. 178].

Опять-таки, отметим, понятие диалога не является эстетическим понятием. Оно носит ярко выраженный социальный характер, как правило, с этическим уклоном. Другими словами, в концепции М.М. Бахтина мы постоянно сталкиваемся с подспудным замещением эстетического анализа философским, в большей степени этическим. В отношении поэзии и прозы, диалогичность последней, как и птолемеевский характер первой не являются критериями их художественности либо социальной значимости. Диалогичности достаточно в поэзии, начиная с Древности. Даже лирика есть обращение к тому, кто способен слышать. Слышат же те, кому есть что сказать. Можно в избытке обнаружить «галилеевское» в поэтическом творчестве. «Птолемеевским» насыщена проза, все дело заключается в художественно-образной и целевой установке автора произведения.

М.М. Бахтин выделяет две стилистические линии европейского романа.

Романы первой линии – это софистические романы, основными особенностями которых являются единые язык и стиль, стремление к всестороннему и полному отражению эпохи, как и к энциклопедическому отражению не языков, а жанров. К романам первой линии относится, например, рыцарский роман, кото-

рый претендовал задавать социально-этические нормы, барочный роман, как авантюрно-героический, так и патетико-психологический.

Вторая линия «выводит, – говорит М.М. Бахтин, – социальное разноречие в состав романа, оркеструя им свой смысл и часто вовсе отказываясь от прямого и чистого авторского слова» [8, с. 186]. В романе второй линии представлены языки эпохи. Он является микрокосмом социального мира, «микрокосмом разноречия» [8, с. 223], и при этом, он же выдвигает на передний план самокритику слова, прежде всего литературного.

Первой крупной формой романа второй линии был плутовской роман. «Колыбель европейского романа нового времени начали плут, шут и дурак и оставили в его пеленах свой колпак с погремушками», – говорит на этот счет М.М. Бахтин [8, с. 217]. Во второй линии роман становится тем, что он есть, сложился окончательно. Это выразилось, прежде всего, в том, что разные языки стали взаимно раскрываться и служить друг для друга диалогизирующим фоном. Из «бытия в себе», не ведая друг о друге, они перешли к «бытию для себя», зная, что есть другие, отстаивая себя. Единого же языка романа, считает мыслитель, не существует вовсе.

Предыстория романного слова уходит в глубину веков, а формировалось оно в недрах разговорного народного языка, в *фамильярных речевых жанрах*, на которые оказывали воздействие многие разнородные факторы, но наиболее существенными оказались два из них. Это – смех и многоязычие, которые как бы высвобождали предмет от власти языка, разрушали власть мифа над языком, замкнутость сознания в языке. Ученый делает важный для понимания генезиса художественного слова вывод: «романное слово рождалось и развивалось не в узколитературном процессе борьбы направлений, стилей, отвлеченных мировоззрений, а в сложной многовековой борьбе культур и языков. Оно связано с большими сдвигами и кризисами в судьбах европейских языков и речевой жизни народов» [9, с. 391].

В романе создается новый образ человека, который противоположен образу, заданному эпопеей. Это – образ человека фамильярной смеховой культуры, который является не завершенным, не законченным, не подвластным судьбе, не лишенным собственной индивидуальной языковой инициативы. В романе человек обрел и идеологическую и языковую инициативу, что означает, стал активным участником современной действительности.

С нашей точки зрения, желаемое в жизни, в окружающей социальной реальности, в действительности прилагалось М.М. Бахтиным к художественному слову романа. Отсюда выводы о том, что в процессе народной жизни, прежде всего смеховой культуры, неизбежно происходит снижение объектов художественного изображения до того уровня, когда они начинают соответствовать постоянно меняющейся жизни, текучей действительности. Тогда особую роль начинает играть личный опыт, свободный творческий вымысел, противостоящий всему нежизненному, омертвевшему, условному, ходульному. И, действительно, как призыв к изменениям, мы помним, в какое время, звучат слова о начале длительной борьбы «за романизацию других жанров»! [9, с. 426]

Однако, мы вправе поставить вопрос и о теоретической состоятельности данной концепции предыстории романного слова и разрушения эпоса смехом. Наш взгляд, имеет место, все же, преувеличение значения фамильярности в реальной истории становления романа. Она видится не столь прямолинейной, значительно более сложной и противоречивой.

В связи с проблемой теоретической состоятельности бахтинского понимания места, роли и значения смеховой культуры как таковой в истории духовной

культуры человечества в целом, обратим внимание на два замечания, которые были сделаны, соответственно, С.С. Аверенцевым и А.Ф. Лосевым.

М.М. Бахтин, считает С.С. Аверенцев, делает «критерием духовной доброкачественности смеха сам смех» [10, с. 12]. Но смех бывает циничным и безжалостным; смеяться могут, свершая злодеяния, утверждая своевластие в периоды тирании и диктатуры. «Построения Бахтина имеют в виду только тот случай, когда освободиться надо от социальной маски, навязанной испуганному человеку «официальной культурой», т.е. говоря на простом русском языке, начальством» [10, с. 9–10].

Вместе с тем, расставляя необходимые акценты в отношении теоретических достижений и личности Михаила Михайловича, С.С. Аверенцев замечает: «я и в мыслях не имею набрасывать тень на безупречную чистоту философских интенций Бахтина, все усилия которого были без остатка отданы защите свободы духа в такой час истории, когда дело это могло показаться безнадежным» [10, с. 15]. Разделяем полностью данную позицию.

В отношении А.Ф. Лосева к концепции М.М. Бахтина, следует не забывать о «доброкачественности смеха» в ней, о том, что М.М. Бахтин считал смех и смеховую культуру в целом исключительно позитивным социальным и эстетическим феноменом, а апогеем его признавал творчество Франсуа Рабле. Каждый акт мировой истории, согласно М.М. Бахтину, сопровождался народным смехом. «Но не во всякую эпоху смеховой хор имел такого корифея, как Рабле, – пишет исследователь. – И хотя он был *корифеем* народного хора только в эпоху Ренессанса, он с такою ясностью и полнотою раскрыл своеобразный и трудный язык смеющегося народа, что его творчество проливает свет и на народную смеховую культуру других эпох» [11, с. 525]. А.Ф. Лосев в фундаментальном теоретическом исследовании «Эстетика Возрождения» пишет о том, что «теоретико-литературные» построения М.М. Бахтина «представляются нам весьма спорными и иной раз неимоверно преувеличенными» [12, с. 589]. Что касается Рабле, то, согласно А.Ф. Лосеву, его идеи «скверные, безобразные, а порой даже просто мерзкие и беспринципно-нахальные»; «если брать реализм Рабле во всем его содержании, то перед нами возникает чрезвычайно гадкая и отвратительная эстетика, которая, конечно, имеет свою собственную логику, но логика эта отвратительна» [12, с. 589]; это – «эстетический апофеоз всякой гадости и пакости. И если вам угодно считать такой реализм передовым, пожалуйста, считайте» [12, с. 591]. Более того, у Рабле «сатанинский смех», результатом такого смеха является радость «жизненному злу», а реализм Рабле «есть сатанизм» [12, с. 592].

Мы не разделяем категоричности А.Ф. Лосева в оценке творческого наследия Ф. Рабле. Но считаем необходимым принять во внимание точку зрения выдающегося мыслителя, замечательного ученого, знатока художественно-эстетической культуры, эстетики и их истории. В данной связи, вызывает большое сомнение, по крайней мере, *теоретическая корректность* того места, роли и значения смеха, которые приписываются ему М.М. Бахтиным в истории общества в целом, в процессе формирования романного слова, и, как мы увидим ниже, в творчестве Ф.М. Достоевского. Анализ последнего, в свою очередь, и приведет М.М. Бахтина к выводу об универсальной исторической закономерности перехода духовной культуры человечества к полифоническому мышлению.

Возвратимся к языку романа. По М.М. Бахтину, он представляет собой систему пересекающихся плоскостей, которую нельзя вытянуть в одну линию, поэтому и не существует единого языка и стиля романа. Но есть, существует языковой или словесно-идеологический центр романа, который образуют пересекающиеся язы-

ковые плоскости. Творец романа, автор, находится в этом центре. «И различные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра» [9, с. 360].

Можно указать на философский, вернее, эстетический источник бахтинского видения творца искусства, в целом. Он не может быть образом, считает мыслитель, так как является создателем всего произведения, понятно, и всего того, что есть в нем образного. «Автор – создающий не может быть создан в той сфере, в которой он сам является создателем. Это *natura naturans*, а не *natura naturata*. Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его» [6, с. 383].

Среди великих авторов романистов особое место принадлежит Ф.М. Достоевскому. Именно он явился творцом *полифонического романа*. «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительности является основной особенностью романов Достоевского», – читаем мы в начале большого фундаментального исследования М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» [13, с. 6].

Мы бы ушли очень далеко в сторону от темы нашего исследования, если бы стали анализировать бахтинскую концепцию творчества русского писателя, настолько она является объемной, заслуживает пристального внимания и увлекательной одновременно. Учítывая это, пойдем следующим путем. Последовательно воспроизведем бахтинские идеи и мысли в отношении, как уверял мыслитель, создания русским писателем исторически нового полифонического мышления, в завершении позволив себе высказать несколько оценочных суждений, подкрепляя их, с нашей точки зрения, авторитетными мнениями.

Итак, в произведениях писателя голоса героев полноценно сочетаются друг с другом и звучат рядом с авторским словом. Полифоническими и диалогическими являются произведения Ф.М. Достоевского, что позволяет говорить о «коперниковском перевороте» [13, с. 56], совершенном им в художественно-эстетическом масштабе. В романах русского писателя мы видим, не кто есть герой, а каким он сам себя осознает. При этом он не сливается с автором, в произведении есть дистанция между тем и другим. Позиция Ф.М. Достоевского по отношению к его героям – «это всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция» [13, с. 73]. Герой – полноценный носитель слова, а не безгласный предмет авторской речи. Слово автора «диалогически обращено» к слову героя; автор говорит «не о герое, а с героем» [13, с. 74]. В романах Ф.М. Достоевского, буквально, торжествует многоголосие; тема произведения проводится по многим и разным голосам; диалог является не средством, а самоцелью; отношение героя к самому себе обусловлено как его отношением к другим, так и отношением других к нему. Что касается непосредственно слова, у писателя «есть лишь слово-обращение, слово, диалогически соприкасающееся с другим словом, слово о слове, обращенное к слову» [13, с. 276]. Ф.М. Достоевский не философ, а художник, поэтому в его творчестве отсутствуют утверждения безличных истин. Но герои его произведений несут не только слово о себе и о своем окружении, но и о мире. Поэтому они являются и идеологами. У Достоевского идея «становится предметом художественного изображения, а сам Достоевский стал великим художником идеи» [13, с. 87]. Герой видится через идею, а идея через героя, что может быть только в том случае, если люди идеи мыслятся незавершенными, неисчерпаемыми, многогранными, способными к свободному мышлению, к свободной жизнедеятельности. Изображение идеи у Ф.М. Достоевского, по М.М. Бахтину, имеет и вторую особенность, выполняет условие быть глубоко диалогичной по природе своей, како-

вой является ее исток – мысли человека. Таким образом, полифония диалогична, а диалог, в свою очередь, по сути своей, полифоничен.

Еще одной важнейшей особенностью художественного восприятия мира великим русским писателем является то, что мыслил он сущее по преимуществу не во времени, а в пространстве, вернее, не в категориях времени, а в понятиях пространства. Речь идет об одновременности тех моментов, в которые герои Ф.М. Достоевского пытаются решить свои сакраментальные жизненные проблемы. Внутренние коллизии личности писатель обрисовывает так, будто они происходят здесь, в этом месте, в конкретном пространственном окружении, живописуя их при этом, скажем, разговор героя со своим двойником, со своей карикатурой, с чертом. Все одновременно, все сосуществует, по Ф.М. Достоевскому, согласно М.М. Бахтину, *в Вечности*. Истоки *такого* художественно-эстетического восприятия мира можно найти в период исхода античной культуры, в то время, когда в литературе начинают *доминировать серьезно-смеховые жанры*. М.М. Бахтин говорит о тех же художественных реалиях, которые выделялись им в качестве источников жанра романа, как такового. Речь идет о том, что объединено «своею глубокою связью с карнавальным фольклором» [13, с. 122]. Это, как отмечает сам М.М. Бахтин, – мимы Софрона; «сократический диалог»; литература симпозионов; ранняя мемуарная литература, например Иона из Хиоса, Крития; памфлеты, буколическая поэзия, мениппова сатира. Встречи «человека с человеком», «сознания с сознанием» свершаются в романах великого писателя «в беспредельности» и «в последний раз» (в последние минуты кризиса), то есть совершаются в карнавально-мистерийном пространстве и времени» [13, с. 208].

Основной, главный вывод М.М. Бахтина, следующий за анализом поэтики Ф.М. Достоевского, заключается в теоретическом утверждении существования особого полифонического художественного мышления. Вывод, как видно, выходит далеко за пределы литературоведения. «Нам кажется, что можно прямо говорить об особом полифоническом художественном мышлении, выходящем за пределы романного жанра, – пишет М.М. Бахтин. – Этому мышлению доступны такие стороны человека, и прежде всего мыслящее человеческое сознание и диалогическая сфера его бытия, которые не поддаются художественному освоению с монологических позиций» [13, с. 312]. Это не означает, что монологические формы уже не нужны, но прибегая к их помощи невозможно постигнуть диалогической сущности сознания человека.

Итак, существует определенная линия развития сознания по направлению к диалогическим основаниям его сущностного бытия. Новый жанр художественного творчества, каковым является полифонический роман Ф.М. Достоевского, не упраздняет старые жанры, а как бы «указывает» им на их же ограниченность, или, что то же самое, обнажает перед нами их ограниченность. «Необходимо отрешиться от монологических навыков, – считает М.М. Бахтин, – чтобы освоиться в той новой художественной сфере, которую открыл Достоевский, и ориентироваться в той несравненно более сложной художественной модели мира, которую он создал» [13, с. 314]. Отстаивая величие Ф.М. Достоевского именно как создателя полифонического романа, М.М. Бахтин говорит о том, что согласно писателю, истина в «области последних мировых вопросов» не может быть раскрыта кем-то одним, не может содержаться в пределах индивидуального сознания. Она раскрывается в процессе диалога, который не может быть завершен. Ф.М. Достоевский не дает своего авторского решения, а раскрывает человеческую мысль в ее «незавершенном становлении». «Конец диалога был бы равносильен гибели человечества», – утверждает М.М. Бахтин [14, с. 189].

Прежде всего, отдадим должное тому пафосу утверждения диалогической сущности Бытия человека, который был, как видно, неотъемлемой частью бахтинского мироощущения в целом.

Вместе с тем, как в отношении языка, речи, высказывания, слова в романе, не трудно заметить, что желаемое М.М. Бахтиным в реальной жизни переносится им в сферу виртуальную, в сферу искусства, тем более, когда речь идет о гении художественного творчества. Велик соблазн!

Более того, то, что волновало мыслителя больше всего, а именно, сущность человеческого в человеке, когда отказ от диалогических взаимоотношений мыслится как его гибель, в произведениях Ф.М. Достоевского скрупулезно художественно, идеологически, философски, культурологически анализируется. «Антропологическими трактатами» в данной связи назвал Н.А. Бердяев произведения великого русского писателя, и это действительно так. «В романах Достоевского нет ничего, кроме человека и человеческих отношений, – пишет философ в произведении с характерным названием «Откровение о человеке в творчестве Достоевского». – Это должно быть ясно для всякого, кто вчитывался в эти захватывающие дух антропологические трактаты» [15, с. 217].

Как и в случае с линией «язык – слово в романе», М.М. Бахтин увидел источники творчества Ф.М. Достоевского в «карнавальном фольклоре». Ссылка на роль и значение в жизни человека и общества универсального орудия литературного творчества, слова, пожалуй, является излишней. Ближайшими источниками творческих интенций писателя, на наш взгляд безоговорочно, следует признать *евангелические образы страдания и Пути жертвоприношения*. Согласимся в данной связи с П.А. Сорокиным, который главный завет гениального писателя видел в указании на единственный и трудный, но надежный и верный путь спасения человечества: «Это путь религиозно-нравственной, деятельной любви. Вне его – нет выхода» [16, с. 251].

Далее. Подобно тому, как сам смех был признан М.М. Бахтиным «критерием душевной доброкачественности смеха», так и многогранность, неисчерпаемость, способность к свободе признается критерием нравственной добропорядочности. Читая М.М. Бахтина, вполне может сложиться впечатление, что в произведениях Ф.М. Достоевского только нравственно положительные герои. Но это далеко не так и художественная мощь гениального писателя во многом видится в скрупулезном анализе злых и безобразных поступков, несущих невероятную боль окружающим, что следует признать противостоянием насилию силой искусства.

Для этого используются писателем разнообразные художественные приемы, скажем, многоголосие – высказывание разных точек зрения, разных мнений на одни и те же события, что справедливо может быть названо ««стереоскопичностью» изображения» [17, с. 116].

В отношении пространства и времени – хронотопа – романов Ф.М. Достоевского, следует отметить, что художественный прием переноса событий как бы в Вечность, дает возможность писателю подняться до такого уровня обобщений, когда напрашивается сравнение его с пророком. Многоголосие в границах такого хронотопа дает возможность создать особое внутреннее тяготение «всегда к определенному, ощущаемому читателем внутреннему ядру, к объединяющему идеологическую и художественную ткань романа комплексу нравственных, социальных, философско-исторических вопросов». [17, с. 122].

Что касается проблемы авторского голоса в произведениях Ф.М. Достоевского, которую затрагивает М.М. Бахтин, на наш взгляд, следует принять точку зрения Л.П. Карсавина. Писатель зачастую ведет рассказ от третьего лица, каковым сам не

является. Такой художественный прием способен сбивать читателя с толку, так как не дает простого решения на вопрос, что же думает сам автор произведения. «А он задает нам загадки, трудные и мучительные, настойчиво зовет к философскому осмыслению жизни. Эти загадки должны решать мы; мы должны завершить художественное единство романа, которое отражает истинное единство жизни, единством философского постижения жизни, шире чем «автор»...» [18, с. 277].

В качестве предварительного вывода, обратим внимание на то, что в сферу эстетического переносится М.М. Бахтиным то, что по сути своей является внеэстетическим. Происходит смешение того «что» с тем «как». Скажем, смешное есть эстетическое явление, но нравственной проблемой является то, над чем смеются. Вступать в свободное общение с другими, что еще можно представить в качестве определенной формы (т.е. эстетического) взаимоотношений, не предполагает априорной цели нести благо тем, с кем общаешься. Контрапункт либо какофония есть эстетические понятия, но не следует, на наш взгляд, уподоблять им понятия полифонии и диалога, без специального на то указания, т.е. без целенаправленного изменения смысла либо основного значения данных слов. Если термин «полифония» и можно использовать в эстетическом контексте, то говорить о диалоге как категории эстетики, на наш взгляд, не следует во избежание снижения его социальной значимости.

Подобного рода примеры можно было бы значительно умножить, но вернемся к непосредственной тематике нашего исследования.

Концепция И.И. Соллертинского об «Исторических типах симфонической драматургии», как называется одна из его работ, может быть интерпретирована, на что мы уже обращали внимание, в направлении уравнивания, корректировки идей М.М. Бахтина, особенно в тех аспектах, которые являются преувеличениями при доведении их до логического завершения.

Дополнительно известно, что И.И. Соллертинский и М.М. Бахтин знали друг друга. И.И. Соллертинский родился в Витебске. Летом 1920 года по служебным делам он посещал Невель. Там познакомился с членами *Невельской научной ассоциации*, в том числе и с М.М. Бахтиным [4, с. 182]. Известно, также, что И.И. Соллертинский зимой 1921 г. слушал лекцию М.М. Бахтина по эстетике в Витебской Народной консерватории, в которой последний числился преподавателем эстетики и философии музыки [4, с. 200].

Музыковедческая работа И.И. Соллертинского в значительной мере была направлена на исследование развития и исторических изменений жанра симфонии. Устойчивой и распространенной в первой половине двадцатого столетия была «бетховеноцентристская» концепция симфонизма, согласно которой Бетховен считался как творцом новой симфонии, так и создателем ее единственно возможного типа. Произведения симфонического жанра буквально выверялись на верность или неверность линии, предложенной Бетховеном. Основное исследование И.И. Соллертинского об исторических типах симфонизма было направлено против бетховеноцентристской концепции Джанотто Бастианелли, Ромена Роллана, ряда советских музыковедов и др., концентрировано выраженной, в частности, в работе П. Беккера «Симфония от Бетховена до Малера». В ней утверждалось, что все национальные течения и школы жанра симфонии «представляют лишь ответвления от единого главного ствола, то есть от ствола немецкого» [19, с. 35]. Отстаивая главенство германской музыкальной школы, П. Беккер сводил развитие жанра к Бетховену. И.И. Соллертинский, не принижая значения великого немецкого композитора, обосновал состоятельность и инициативность других музыкальных школ, в том числе национальных, в истории развития как музыкаль-

ного искусства в целом, так и сложного жанра симфонии. Он писал, в частности, о том, что приверженцы бетховеноцентризма ценили, например, в Моцарте и Гайдне «не то, что делало Гайдна Гайдном, а Моцарта Моцартом, но лишь то, что в той или иной мере предвосхищало Бетховена: они рассматривались не как гениальные музыканты с неповторимой творческой индивидуальностью, хотя и полностью исторически обусловленной, но как «недоразвившиеся Бетховены», эмбрионы, личинки бетховенианства. Их лишали права именоваться симфонистами в подлинном значении этого слова» [20, с. 302].

Нас интересуют не аргументы музыковеда, направленные против бетховеноцентристской концепции, утверждающие состоятельность иных школ, течений, направлений в симфонии, и не понимание симфонизма как такового и симфонии как жанра И.И. Соллертинским, а исключительно та историческая перспектива, которая видится за этим. Она, на наш взгляд, позволяет ограничить тот теоретический «замах» на открытие новой исторически заданной духовной тенденции, который делает М.М. Бахтин. Другими слова, И.И. Соллертинский убедительно показывает на примере развития музыкального искусства, в частности, такого его важнейшего жанра как симфония, что не существует прямой линии развития творчества от монологизма – к полифонизму, на чем теоретически настаивал М.М. Бахтин. Само собой разумеется, что коль нет этого в музыке, мы не можем переносить бахтинскую точку зрения на духовную культуру в целом, на закономерности смены типов творческой деятельности человека как таковой. (В отношении же перспектив непосредственно литературы, которые открываются после Ф.М. Достоевского, в общих чертах мы высказались, раскрывая, опираясь на ряд компетентных источников, новаторский потенциал гения).

«Определяя исторические типы симфонической драматургии (не игнорируя различия между музыкой и литературой, но и не забывая о том, что они развиваются в определенных исторических условиях и подчиняются общим для искусства закономерностям), Соллертинский своеобразно применил к музыке учение Аристотеля о трех основных типах поэзии – драме, лирике и эпосе» [21, с. 20]. Драма изображает события в действии; лирика предполагает выражение индивидуальной точки зрения, личного мнения рассказчика; эпос – повествование со стороны, объективный рассказ: «Ибо можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, – говорит античный мыслитель, – но так, что [автор] или то ведет повествование [со стороны], то становится в нем кем-то иным подобно Гомеру; или [все время остается] самим собой и не меняется; или [выводит] всех подражаемых [в виде лиц] действующих и деятельных» [22, с. 648].

Драматический симфонизм, согласно И.И. Соллертинскому, построен на объективном, обобщенном отражении действительности и тех сложнейших процессов, которыми действительность полнится, включая коллизии, конфликты, борьбу. Бетховен является ее ярчайшим представителем. Этот симфонизм называется музыковедом «полиперсоналистическим», «многоличным». Это – «симфонизм шекспиризирующий». «Ни одного из своих персонажей, – справедливо считает И.И. Соллертинский, – Шекспир не делает рупором авторского «я»; идея пьесы возникает из объективного изображения судеб героев, а не из лирического или дидактического высказывания автора» [20, с. 304]. Симфонизм бетховенского типа исходит не из монологического принципа, а из диалогического, из принципа множественности сознаний.

Мы видим, что музыковед использует, фактически, тот же категориально-понятийный аппарат, что использовал и литературовед, давая характеристики предмету исследования, делая обобщения и выводы.

По мнению И.И. Соллертинского, в большей или меньшей степени полиперсоналистические черты симфонического жанра, с наибольшей силой выраженные Бетховеном, были присущи также творчеству Моцарта, Мусоргского, Чайковского, Малера.

В исторической перспективе уже *после*, акцентируем на этом «после» основное внимание, «полиперсоналистического», «многоличного», «шекспиризирующего», диалогического симфонизма «множественности сознаний» бетховенского типа возникает совершенно другой тип симфонизма, который может рассматриваться в качестве альтернативы первого, так как связан с романтической философией и эстетикой, романтическим образом и стилем жизни. «Это тип лирического или монологического симфонизма». Это тип «байронизирующего симфонизма» [20, с. 305], когда мир дан через преломление авторского я. Лирический, монологический, «байронизирующий» тип симфонизма отличается субъективностью, выражением глубоких внутренних переживаний, противоречий, конфликтов. Он получил развитие в творчестве композиторов-романтиков, музыка которых напоминает страницы дневниковых записей. Его ярчайшими выдающимися представителями были Берлиоз и Лист.

Вместе с тем, по И.И. Соллертинскому, существует такой тип симфонизма, который не является ни диалогическим, «шекспиризирующим», ни лирическим, «байронизирующим». Речь идет о том типе симфонической музыки, который представлен, прежде всего, Глинкой, Мусоргским, Римским-Корсаковым, Бородиным. Эти композиторы освоили типы европейского симфонизма и обобщили национальный фольклор. *Эпическим симфонизмом* называет музыковед данный тип художественного творчества, утверждая, что в нем получила воплощение «лирика целого народа, целой культуры, лирика, откристаллизовавшаяся в течение столетий, связанная с национально-героическими преданиями, с великим историческим прошлым народа» [20, с. 309].

Таковы исторические типы симфонической драматургии. Как видно, они не укладываются во временную линию следования одна за другой и порождения третьего. И.И. Соллертинский говорит и о параллельном существовании других типов симфонизма, например, бытового и комедийно-юмористического [20, с. 310]. Анализировал он, в частности, и следующие типы симфонизма, которым сам давал наименования, *психологизированный лирико-драматический* Чайковского, *эксцентрической лирики* Малера, *экспрессивности и конструктивизма* Шенберга, выделяя как отдельный тип, например, *авантюрный роман-симфонию*, и др.

Заключение. Итак, не существовало движения от монолога к полифонии в области социально-политической, чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить исторические события XX века. Не существовало этого движения и с сугубо этической точки зрения морально-нравственных взаимоотношений. Ничего не меняется, если составляющей частью полифонии считать диалог. Не было этого движения и в культуре, в узком смысле слова, в духовных преобразованиях в областях науки, техники, искусства. Обратим особое внимание на последнее: не было исторического движения от монологического к полифоническому типу художественного творчества. Оно всегда было очень многообразно.

Как монологической, так и полифонической являлась духовная деятельность творцов, включая искусства, во все времена. Не существовало универсальной тенденции перехода от одного к другому. Академические понятия, характеризующие этапы развития европейской культуры – Античность, Средневековье, Ренессанс, Просвещение, Модернизм, Постмодернизм, возможно уже есть основания говорить о глобальной Виртуальности, – в достаточной мере и степени рас-

крывают историю ее динамических преобразований. Устойчивый категориально-понятийный аппарат искусствознания, в широком смысле слова, включающий и литературоведение, и музыковедение, воссоздает историю европейских художественных стилей. Речь идет об общеизвестном: готика, барокко, рококо, романтизм, реализм, фовизм, абстракционизм и пр., и пр.

Исследования отдельных видов искусства порождают специальную терминологию, например, литература потока сознания или рок-поэзия.

Современность предоставляет такое *множество разнообразия*, пожалуй, другому не скажешь, что гуманитарные исследования все больше и больше отстают от анализа входящих в него (в «разнообразии») сущностей. Они структурируются и как одноголосые в прозе, и как многоголосые в поэзии... (не будем «играть в бисер», изоцряясь в изобретении другой терминологии).

Синтез искусств породил невиданные прежде представления (шоу), которые не имеют даже обозначений. Они захватывают многообразно воздействующей на ум и сердце художественной мощью. Для того, чтобы убедиться в реальности мозаичной пестроты типов современного творчества, требующей скрупулезного персоналистического подхода при восприятии, не говоря уже об изучении, достаточно обратиться, скажем, к прозе Василия Аксенова, Алексея Иванова, Дмитрия Быкова, Людмилы Улицкой, Светланы Алексиевич, или к поэзии Владимира Высоцкого и Иосифа Бродского, рок-поэзии Александра Башлачева и Бориса Гребенщикова...

Возвращаясь к М.М. Бахтину, вспомним, что человеком-солнцем, радикально разнящимся от типа людей, названного В. Розановым «люди лунного света», считал лично знавший его В.Н. Турбин. [23, с. 99–106]. Только такой человек, на наш взгляд, мог таким образом заблуждаться.

В отношении теоретического наследия Михаила Михайловича в целом, следует, на наш взгляд, помнить слова Аристотеля: «[Вообще] невозможное, но вероятное (eikota) следует предпочитать возможному, но неубедительному (apithana)» [22, с. 675]. В данном исследовании мы не позволили себе придерживаться завета мудреца.

Список использованной литературы:

1. Михаил Михайлович Бахтин. Библиографический указатель. – Мордовский ордена Дружбы народов государственный университет имени Н.П. Огарева, 1989.
2. Бахтин, М.М. Работы 1920-х годов / М.М. Бахтин. – Киев: Next, 1994.
3. Белов, В. «Вечные проблемы» в исследовании творчества М.М. Бахтина / В. Белов // Философский полилог: Журнал Международного центра изучения русской философии: Выпуск 1. – 2017. – С. 143–152.
4. Шатских, А.С. Витебск. Жизнь искусства. 1917 – 1922 / А.С. Шатских. – М.: Языки русской культуры, 2001.
5. Бахтин, М.М. В большом времени / М.М. Бахтин // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – СПб: Алетейя, 1995. – С. 7–9.
6. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986.
7. Волошинов, В.Н. Марксизм и философия языка / В.Н. Волошинов // Вопросы философии. – № 1. – 1993. – С. 60–82.
8. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975.
9. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1986.

10. Аверенцев, С.С. Бахтин, смех, христианская культура / С.С. Аверенцев // М.М. Бахтин как философ // С.С. Аверенцев, Ю.Н. Давыдов, В.Н. Турбин и др. – М.: Наука, 1992. – С. 7–19.
11. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1990.
12. Лосев, А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1978.
13. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Советская Россия, 1979.
14. Бахтин, М.М. О полифоничности романов Достоевского / М.М. Бахтин // Говорит Россия... Беседы, записанные Збигневом Подгужецем. – Россия\ Russia // Studi e ricerche a cura di Vittorio Strada. – 1975. – №2. – С. 189–198.
15. Бердяев, Н.А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского / Н.А. Бердяев // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли / Сост. В.М. Борисов, А.Б. Рогинский. – М.: Книга, 1990. – С. 215–233.
16. Сорокин, П.А. Заветы Достоевского / П.А. Сорокин // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли / Сост. В.М. Борисов, А.Б. Рогинский. – М.: Книга, 1990. – С. 246–251.
17. Фридендер, Г.М. Достоевский / Г.М. Фридендер // История всемирной литературы. Т.7. – М.: Наука, 1990. – С. 105–124.
18. Карсавин, Л.П. Федор Павлович Карамазов как идеолог любви / Л.П. Карсавин // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли / Сост. В.М. Борисов, А.Б. Рогинский. – М.: Книга, 1990. – С. 264–277.
19. Беккер, П. Симфония от Бетховена до Малера / П. Беккер. – Л.: Тритон, 1926.
20. Соллертинский, И. Музыкально-исторические этюды / И. Соллертинский. – Л.: Музгиз, 1956.
21. Олефиренко, О.А. Исторические типы симфонизма в музыкальной эстетике И.И. Соллертинского. Диссертация на соискание академической степени магистратуры искусств / О.А. Олефиренко. – Витебск, 1999.
22. Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т.4 / Аристотель. – М.: Мысль, 1983.
23. Турбин, В.Н. «... И захватите с собой масла и сахару» (Два письма М.М. Бахтина: публикация и примечания) / В.Н. Турбин // М. Бахтин и философская культура XX века (Проблемы бахтинологии). Сб. научных статей. – СПб: РГПУ, 1991. – Выпуск первый. – Часть 2. – С. 99–106.

Лисов А.Г.

Витебская государственная академия ветеринарной медицины,

Республика Беларусь, г. Витебск

Доцент, кандидат искусствоведения

alisov@tut.by

УДК 101.9(092)

ПРОБЛЕМЫ РАННЕЙ БИОГРАФИИ М.М. БАХТИНА

Статья посвящена проблемам ранней биографии М.М. Бахтина, которые остаются не решенными в современных исследованиях.

Ключевые слова: Бахтин Михаил Михайлович (1895–1975), г. Витебск, круг Бахтина, Невель, Околович Елена Александровна (1901–1971).