

УДК 82.0

ОПОЯЗ И БАХТИН: ВЗГЛЯД С ПОЗИЦИЙ ТЕОРИИ ПРИНЯТИЯ РЕШЕНИЙ¹

*П. Стейнер*¹

¹ Университет Пенсильвании
19104—6305, США, Филадельфия, 255 S 36-я ул., 745 Уильямс Холл
Поступила в редакцию 22.06.2018 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2019-2-1

И когда же ты примешь решение, то уповай на Аллаха.
Коран 3: 159

Теория принятия решений – относительно новая дисциплина, продукт взаимодействия математики, психологии, экономики и некоторых других областей знаний. Она исследует то, как человек делает выбор, и ставит целью очертить «рациональные рамки для выбора между альтернативными курсами действий, когда последствия, вытекающие из этого выбора, не полностью известны» (North, 1986, с. 200). Сама по себе наука принятия решений представляет собой обширную область пересекающихся теорий и методологий, к которым я буду обращаться, но в той лишь мере, насколько они применимы к конкретным воззрениям на литературное творчество. В статье рассматриваются теории членов петербургского ОПОЯЗа В. Шкловского и Ю. Тынянова – в частности, их взгляды на писателя как на преследующего конкретную цель рационального деятеля и то, какие средства он имеет в распоряжении для достижения этой цели. Показано, как подходы этих ученых согласуются с двумя определенными типами рациональности: «инструментальной» и «ограниченной». В заключение мы сравним концепцию поэтического творчества формалистов с воззрениями Михаила Бахтина для того, чтобы доказать, что его понимание доступных автору стратегий можно назвать «интерактивной рациональностью».

Ключевые слова: теория принятия решений, поэтика, инструментальная, ограниченная, интерактивная рациональность, Шкловский, Тынянов, Бахтин.

Инструментальная рациональность

Большинству исследователей русской литературы этот вид аргументации знаком по теории утилитаризма в духе Чернышевского и/или по ее жесткой критике, высказанной Достоевским в «Записках из под-

© Стейнер П., 2019

¹ Ранняя версия этой статьи, касающаяся исключительно теорий Шкловского и Тынянова, была представлена на конференции «Русский формализм и литературная теория в Восточной и Центральной Европе: Вековая перспектива», Шеффилдский университет, 16 мая 2015 года. Она была напечатана в журнале «Психологические исследования» (2015. Т. 8, №41) и на китайском языке в *Social Science Front* (2016. №4. С. 233–37).



поля». Такое объяснение поведения человека позволяет сопоставить предпочтения участника событий с его действиями и их последствиями и приравнивает рациональность к выбору средств, наиболее подходящих для достижения намеченных целей. В какой мере эстетика Шкловского отвечает такому научному описанию? В начале обсуждения позволю себе заметить, что Шкловский не всегда мыслил последовательно, довольно часто пересматривая некоторые из своих базовых постулатов. Более того, не совсем понятно, является ли его теория литературного процесса дескриптивной или прескриптивной — то есть представляет ли она собой беспристрастный анализ словесного *poiesis* или же это программное заявление о том, каким оно должно быть, проиллюстрированное его же собственным литературным произведением. С учетом этих оговорок обратимся к Шкловскому как представителю инструментального рационализма.

К чему прежде всего стремится писатель в своем творчестве? Согласно раннему заявлению Шкловского по этому поводу он намерен «возвратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм» (Шкловский, 1990, с. 40). Это нужно сделать, утверждает Шкловский, потому что наши познавательные способности притушаются энергосберегающей психической инерцией, с которой мы снова и снова справляемся с привычным окружением, так что мы больше не способны воспринимать действительность в ее подлинной разнообразной разнородности. Цель художника состоит в том, чтобы изменить это нежелательное положение вещей действием остранения, и его орудием для того становится искусство.

Однако для того, чтобы действовать рационально, требуется прибегать к наиболее эффективным средствам достижения намеченной цели, а для этого, в свою очередь, нужно иметь достаточный объем информации об окружающих задачу факторах. Поэтому литературную практику следует дополнить поэтикой — дисциплиной, предоставляющей автору на выбор ряд освежающих восприятие методов, каталог литературных приемов, которые позволят ему мастерски преобразовывать внехудожественный материал в новый воздействующий на восприятие текст. Эта предпосылка объясняет живой интерес Шкловского к вопросам литературного «*ноу-хау*» и его непрерывный поиск монад литературной формы в самых разных областях словесного искусства. Однако в 1919 году это относительно простое положение усложнилось: Шкловский поменял свое видение предмета художественного остранения, заменив автоматизированную действительность прежними художественными формами, которые потеряли свою воздействующую силу из-за чрезмерного употребления (Шкловский, 1919, с. 120).

Как изначально предполагал Шкловский, способ «убить пессимизм» был довольно простым. Писатель, принуждаемый необходимостью остранения действительности, непрерывно стремится найти новые способы освежить восприятие за счет искусного использования литературных приемов, жизненно важных для выполнения задачи. Но этот *modus operandi* приходится существенно менять после того, как автор вступает в конкуренцию с другими «создателями странного» и остранение предыдущих остранений становится его главной целью.



Учитывая то, что этот процесс обновления литературной морфологии длился веками, удачи случались все реже, а оказываемое воздействие становилось все слабее. Потребовалось более радикальное решение, «изобретение метода изобретения», по выражению Альфреда Уайтхеда, и Шкловский направил все свои усилия на его поиск (Whitehead, 1926, p. 141).

Причина, по которой авторы, писавшие в традиционной манере, не могли улучшить соотношение «издержек» и «выгод» своего «предприятия», проистекала из их *naïveté* («наивности» в понимании Фридриха Шиллера) — из отсутствия у них рационального самоанализа. Действительно, в формируемых ими текстах, как правило, создавался контрафактический образ мира, но сами авторы, казалось, были решительно в полном неведении относительно полупреднамеренной причины такого поведения — императива остранения. Поэтому они ошибочно приписывали изобразительную странность своих произведений экзогенным мотивировкам — безумию, повествованию с «нечеловеческой» точки зрения или метафизическому вмешательству — и тем самым постепенно утрачивали доверие читателя. Модернисты, утверждал Шкловский, должны называть короля голым и открывать своим читателям, в чем действительно состоит искусство: в искусном искажении материала для оказания желаемого перцепционного воздействия. В их произведениях должны раскрываться приемы ремесла, чтобы читатели могли их осознавать. Таким образом стирается различие между материалом и приемом или, точнее, сами приемы становятся материалом художественной метаманипуляции.

Лучшим воплощением теории Шкловского является его эпистолярный роман «Зоо. Письма не о любви», в котором литературный прием становится главным героем². На первый взгляд «Зоо» представляет собой сборник словесных портретов знаменитых русских художников, живущих в Берлине или приезжающих сюда. В эту смесь зарисовок добавлено собрание писем из личной переписки между автором и объектом его эротического желания — Эльзой Триоле. При такой разрозненной композиции можно ли вообще считать эту книгу романом? Шкловский обращается к этой проблеме напрямую в «Письме двадцать втором», где для читателя излагается краткая история жанра (Шкловский, 1923б, с. 82—85). Искусство романа, говорится в этом письме, сводится к объединению разрозненных рассказов в одно большое целое. Таким образом, истинная история его есть не что иное как последовательность методов, используемых писателями для достижения искомого целостного единения. Например, характер Дон Кихота служил Сервантесу удобным приемом для нанизывания разнообразных событий в виде эпизодов из жизни его героя, тогда как Толстой с той же целью использовал описание психических состояний своих главных героев. Однако, отмечает Шкловский, наступило время, когда сама идея соединительной ткани стала автоматизированной, чем поставила под угрозу устойчивость самого жанра. Собственный ответ Шкловского на этот исторический вызов был столь же простым, сколь и оригинальным: в «Зоо» он

² Подробный анализ романа Шкловского см.: Стейнер, 2015.



намеренно оставил письма не связанными между собой. Шкловский заверял своих читателей, что на то были уважительные причины. Не только письма, как и все подобные составные части романа, *de facto* не имели ничего общего между собой, но, что более важно, их объединение сделало бы «Зоо» заложником прошлого, лишенным каких-либо возможностей остранения. Шкловский объяснял свою позицию тем, что, пожертвовав главным и непреложным приемом романа, он смог уберечь жанр. И в результате он создал потрясающую книгу, в то же время подняв степень самосознания русского романа.

Если словесное искусство для Шкловского сводится к простому «ноу-хау», то литературная практика не имеет ничего общего с уникальным дарованием или «божественным безумием» — напротив, набор конкретных навыков доступен любому, кто хочет овладеть правилами, регулирующими данный тип производства. И для развития такой педагогики ремесла он предлагал начинающим писателям два литературных «самоучителя». Первый из них был опубликован в 1927 году под названием «Техника писательского ремесла» (Шкловский, 1927). Он состоял из сорока одной короткой главы с такими заголовками, как «Пишите точно и простыми фразами» или «О стихах и о том, почему их не стоит писать». Второе пособие — «Как писать сценарии» (1931) — предназначалось для тех обитателей *Respublica literaria*, которые устремили свои взгляды на быстро растущую советскую киноиндустрию (Шкловский, 1931).

Ограниченная рациональность

Каким бы убедительным могло ни показаться инструментально-рациональное объяснение принятия решений, в течение последних уже примерно шестидесяти лет на фоне эмпирических наблюдений оно утрачивает свой интеллектуальный блеск. Лица, принимающие решения, отмечали критики такого вида рациональности, фактически не следуют его точно расписанным формулам. Самым влиятельным среди оппонентов был Герберт Саймонс, автор понятия «ограниченная рациональность», которое, по его мнению, лучше, чем инструменталистский подход, объясняет процесс принятия решения в реальном мире. В знаменитой метафоре Саймонса «рациональное поведение человека» сравнивается с ножницами, «одно лезвие которых — это контекст задачи, а второе — способности человека решать их» (в оригинале: «a scissors whose two blades are the structure of task environment and the computational capabilities of the actor») (Simons, 1990, p. 7). Именно несовершенства нашего ума притупляют эти образные лезвия, тем самым предотвращая нас от чрезмерно высоких ожиданий применительно к оценке полезности действий. Мы можем быть не в состоянии своевременно собрать полную информацию о контексте нашей задачи и / или не иметь необходимых знаний для правильной оценки всех количественных данных. Кроме того, если бы мы могли каким-то образом преодолеть все подобные трудности, даже наши хорошо просчитанные



шаги все равно могут приводить к непредвиденным последствиям. И несмотря на все это, мы принимаем решения рациональным способом, утверждает Саймонс. Только рациональность нашего поведения ограничена, а не всеобъемлюща, как считают инструменталисты.

Как поступают ограниченные рационалисты? Я бы сказал, довольно прагматично. Сталкиваясь с конкретной задачей, они действуют «на глазок». Так, они приходят к решению, которое может быть и не совсем оптимальным, но полностью «разумно достаточным» (satisficing), то есть соответствующим их практическим нуждам. Кроме того, решение редко принимается одномоментно, наобум, особенно в таких видах деятельности, как искусство, которыми человечество занимается сравнительно длительное время. Это происходит в историческом и культурном контексте, который определяет все наше поведение, включая и то, как мы делаем выбор. «Традиция всех мертвых поколений» должна не просто «тяготеть, как кошмар, над умами живых» (Marx, 1963, p. 15), но может служить им в качестве полезного инструментария, «быстрого и ограниченного поведенческого механизма, который обходится без индивидуализированных вычислений соотношения "затрат и выгод" и без механизмов принятия решений» (а «fast and frugal behavioral mechanism that dispenses with individual cost-benefit computations and decision making») (Gigerenzer, Selten, 2001, p. 10). Учитывая высокую значимость унаследованных правил в формировании наших ожиданий, некоторые ученые предпочитают полностью отказаться от причастной формы глагола «ограничить» при описании этого типа рациональности и, скорее, говорить о «процедурной рациональности» (см., например: Neap, 1989, p. 116–121).

Шкловский, как я писал ранее (Стейнер, 2015), понимал писателя-модерниста как «суверена» в значении этого слова, по Карлу Шмитту. Это «он решает об исключении» (Schmitt, 2005, p. 5) — острающим нарушении литературных норм — *sine qua non* словесного искусства. Другие формалисты, однако, горячо противились воззрениям Шкловского на безраздельную роль личности в литературном процессе. Среди них был и его друг, так же член ОПОЯЗа, Юрий Тынянов. Его теоретическая позиция, как легко заметить, была близка позициям «ограниченных» рационалистов. По его мнению, в литературе внешние условия и, прежде всего, коллективно унаследованные правила и процедуры принижают роль автора в выборе формальных средств для достижения эстетических целей.

Как социальная институция, словесное искусство рождается из непредвиденных последствий, и почти не во власти автора изменить его в одностороннем порядке. Явно целясь в волюнтаризм Шкловского, Тынянов писал, что новаторство «возникает на основе "случайных" результатов и "случайных" выпадов», а не сознательно по воле автора. «Собственно говоря, каждое уродство, каждая "ошибка", каждая "неправильность" нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип» (Тынянов, 1977а, с. 263). Но даже если бы автор мог оценить все эстетические последствия своих действий, оптимально адаптировав морфологию своей работы к желаемому эффекту, контекст, в котором ставится эта задача, будет мешать этому плану. Здесь



обнаруживается еще одно различие между Шкловским и Тыняновым. Для первого литература была автономной областью, управляемой полностью эндогенным алгоритмом остранения, который, по мнению Шкловского, можно полностью контролировать. Для Тынянова же литературное поле всегда было встроено в сферу культуры в целом, или, говоря его языком, «систему систем» (Якобсон, Тынянов, 1977, с. 283). Такая культурная цельность следует своей собственной структурной закономерности, экзогенной к литературе, и влияет на ее имманентное развитие, что, само собой разумеется, привносит изрядную долю неопределенности в любое принятие решений в литературном процессе. А именно: переход от классицизма к сентиментализму в русской литературе рубежа 18-го века — это, на первый взгляд, чисто литературное событие *par excellence*, по сути, как показал Тынянов, было с неизбежностью переплетено с изменениями коммуникативных условий российского общества. Вытеснение ораторской установки слова на произнесение в большом, дворцовом зале интимной шуточной беседой, рождающейся в салонах того времени, подстановка мнения официального суда в угоду личностным суждениям, формировавшимся в светских салонах, где культивировалось искусство утонченного разговора, было очевидной переменной, не имевшей никакого отношения к литературным канонам *per se*, но тем не менее существенно изменившей их (Тынянов, 1977б, с. 279).

Какую цель преследует писатель, по Тынянову? Его ответ на этот вопрос представляет собой нюансировку теории остранения Шкловского. Писатель, по словам Тынянова, стремится создать «динамическую речевую конструкцию», то есть высказывание, в котором читатель ощущает борьбу за господство и подчинение одного компонента текста другому, как, например, семантические группировки и ритм в стихотворном языке (Тынянов, 1977а, с. 261). Вполне ожидаемо поэтому, что исчезновение этого драгоценного эффекта — это лишь вопрос времени. Два основных источника неопределенности, в соответствии с которыми художник должен принять свое решение, были упомянуты выше. Конечным эталоном успеха — мерилom для определения степени новизны — становится набор межличностных процедур, которые им не подвластны. Более того, эти законы и правила являются движущейся мишенью, и не только потому, что на них постоянно влияют действительные приемы остранения, но также и потому, что культурные сдвиги могут в любой момент свести их значимость на нет. При такой изменчивости могут ли художники вообще действовать рационально?

Да, утверждает Тынянов, но в ограниченной мере, гибко и во многом наугад. Изучая стратегии авторов, которые сумели повлиять на традицию вопреки всем обстоятельствам, Тынянов обнаружил, что лучшим образцом может послужить зыбкость приема пародии. Это потому, что структура литературного произведения зиждется на шатком равновесии между двумя крайностями. Чтобы получить литературный статус, структура произведения должна быть итеративной, воспроизводящей испытанные временем поэтические формулы — но при этом простое повторение предыдущего также недопустимо. Эпигонство убивает искусство, считали формалисты. В то же время, однако, новиз-



на не должна быть до такой степени радикальной, что в угоду оригинальности текст лишился бы всех признаков литературности. Тынянов утверждает, что лучше всего решает эту двойную задачу прицельная калибровка избыточности и энтропии в создании пародийности. Пародисты попадают в систему литературных норм через текст, который уже принадлежит традиции, и их задача — «не только изъятие произведения из литературной системы (его подмена), но и разъятие самого произведения как системы» (Тынянов, 1977в, с. 292). Разобрав пародируемый текст на составные части, его заново комбинируют с новыми элементами, явно не согласующиеся с остальным, заменив некоторые из оригинальных компонентов текста. Юношеские пародии Некрасова на романтические стихи Лермонтова являются хорошей иллюстрацией этой гибридной техники. В них скрещивались сохранившиеся от допочтенного старшего товарища «ритмо-синтаксические фигуры "высокого" рода с диссонирующим "низкими" темами и лексикой». И хотя пародии Некрасова остались на периферии его творчества, по мнению Тынянова, они в 1850-е годы заложили основы прозаического принципа фабульности русской гражданской поэзии (Тынянов, 1977г).

Интерактивная рациональность

Последний предмет исследования в данной статье — это воззрения Михаила Бахтина. К личности Бахтина, как известно, сложно подступиться по нескольким причинам, и одна из них — изменчивая природа его мысли, готовность пересмотреть устоявшиеся концепции и переосмыслить их всякий раз с новых позиций. Попытка представить его понимание литературного процесса исчерпывающим образом потребовала бы неизмеримо больше места, чем я могу выделить ему в рамках настоящей статьи. Поэтому я сосредоточусь только на четырех самых ранних эссе 1920-х годов, которые были опубликованы в первом томе его собрания сочинений. «Архитектоника» (один из любимых терминов Бахтина) этой книги выглядит довольно последовательной и предоставляет достаточный материал для того, чтобы, по словам молодого Бахтина, нарисовать картину ограничений и противовесов выбора, с которым сталкивается творческая личность, облеченная властью литературного творчества.

Если, несмотря на значительные расхождения в принадлежности к типам рациональности, опозовцы Шкловский и Тынянов были товарищами по оружию, то Бахтин представлял решительно другую научную школу, ни в чем не похожую на ОПОЯЗ. С самых первых шагов своей карьеры он был яростным критиком формализма. Разбирая многочисленные возражения Бахтина, достаточно отметить, что он считал собственный подход к словесному искусству выше формалистического по причине его синтетической природы. Принципиальная разница между ним и формалистами, утверждал ученый, состояла в том, что его философски обоснованная эстетика была направлена на выявление того, что объединяет все искусства и как они в общем взаимодействуют с целостностью культуры. Формалисты же исходили из узкого видения



единственного вида искусства — литературы, причем постулируя автономию ее художественной формы. Они отдавали предпочтение тому, что отличает литературу от других видов искусства — материалу. Бахтин обвинял формалистов в том, что, будучи вдохновленными развитием естественных наук, они сводили искусство лишь к чистой онтической материальности, то есть к физической форме, оставив за пределами своего видения значения и ценности, которые неизбежно связывают искусство с жизнью. Именно обращение к интерактивной рациональности, что я продемонстрирую ниже, позволило Бахтину сладить разрыв между этими двумя областями.

В чем же, по Бахтину, состоит цель литературного творчества? Как ни странно, он сам не поднимал этот вопрос напрямую. Однако справедливо было бы допустить, что он воспринимал словесное искусство как воплощение ставшей известной благодаря Сократу дельфийской максимы: *познай самого себя!* Взятая в изоляции, это прозвучало бы банально, если бы не необычность бахтинского осмысления идеи автономии. Бахтин считал, что познавать себя — это как танцевать танго, где всегда нужны двое. На первый взгляд, это утверждение кажется противоречащим здравому смыслу и требует тщательного разъяснения. Однако оно имело фундаментальные последствия для бахтинской теории искусства. «Эстетическое событие может состояться лишь при двух участниках, предполагает два несовпадающих сознания». Если по какой-либо причине это условие не выполняется, эстетическое событие кончается и начинается другое — этическое, познавательное или религиозное. «В этом смысле, — пишет он по иному поводу, — можно говорить об абсолютной эстетической нужде человека в другом, в видящей, помнящей, собирающей и объединяющей активности другого, которая одна может создать его внешне законченную личность; этой личности не будет, если другой ее не создаст» (Бахтин, 2003а, с. 102, 115).

В приведенной выше цитате ключевым для взгляда Бахтина на самопознание является прилагательное «законченная». Человек, будучи обособленным, никогда не уставал повторять этот русский мыслитель, не способен априори породить законченный или «завершенный» (еще один из его любимых терминов) образ самого себя, создавая только частичные, неполные фрагменты, каждый из которых следует своим особым курсом. Почему? Потому что каждое личностное видение по определению ограничено как во временном, так и в пространственном отношениях. А именно: два определяющих момента моего существования — рождения и смерти — лежат за пределами моего сознания; подобно тому, что я не в состоянии увидеть своими глазами некоторые участки моего же тела. Таким образом, только сторонний человек, кто-то, находящийся вне ограниченной, субъективной точки наблюдения, которую занимаю я, и следовательно, владеющий дополнительной информацией обо мне, способен понять мое существо во всей его полноте как завершенное событие. Бахтин настаивал на том, что именно искусство лучше всего подходит для создания целостного образа человека, придавая ему значение и ценность, которыми не обладают случайные и разрозненные фрагменты его личности.



Хрестоматийным примером того, что Бахтин называет «ответственным» взаимодействием между двумя личностями — отрефлексированное самовыражение одной посредством другой — можно считать связь между автором и его героем. «Без героя, — считает он, — там, как правило, нет эстетического видения (или) художественного произведения», и если что и имеет значение, то только его тип: «реальный, выраженный, (или) потенциальный» (Бахтин, 2003а, с. 86). Будучи внешним по отношению к герою и, следовательно, обладая преимуществом знать про героя больше, чем про себя самого, автор вправе завершить образ представляемого субъекта. Таким образом, набор черт, которые были бы лишь случайными, обретает постоянство и порядок. Тем не менее — и это должно быть подчеркнуто — «борьба художника за определенный и устойчивый образ героя есть в немалой степени борьба его с самим собой» (Бахтин, 2003а, с. 90). Источник этого внутреннего конфликта заключается в том, что завершение эстетической формы не является выстрелом с прямым попаданием. Как в бильярде при особом ударе могут отскакивать в разные стороны два шара, так здесь от одного движения возникают две взаимно диссонирующих установки: эмпатия и отталкивание. Чтобы почувствовать эстетическую вовлеченность в действие, пишет Бахтин, «я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, встать на его место и затем, снова вернувшись на свое, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его, обрамить его, создать ему завершающее окружение из этого избытка моего видения, моего знания, моего желания и чувства (Бахтин, 2003а, с. 106). Или, лаконичнее, «авторское сознание — это сознание сознания», ибо автор «не должен говорить о своей жизни, а должен говорить о своей жизни через уста другого» (Бахтин, 2003а, с. 95, 158).

Здесь взыскательные читатели могут с подозрением отнестись к ходу моей мысли. И справедливо! Разве не с того я начинал, что называл эстетику Бахтина интерактивной? Между тем, к сожалению, в представлении идей ученого я до сих пор сосредоточивался исключительно на сознании одного, оставляя значимого «другого» всего лишь плодом художественного воображения первого. Чтобы отвести это серьезное обвинение, я должен отметить, что отношения между автором и героем, в которых «все существование других видится извне (не только их собственное осознание, что они воспринимаются кем-то другим, но и за пределами их осознания, — что таковые другие вообще существуют» (Holquist, 2002, p. 32–33)), для Бахтина это самый зачаточный пример нашей самореализации через других. Такое одностороннее положение возникает только в искусстве. Вследствие пассивности героя оно может служить средством для бесконечной свободной игры. Тем не менее — и это важный момент — точно такой же ментальный механизм действует также применительно ко всем другим способам человеческого взаимодействия. Возможность «сочинить другого», переводя с языка Бахтина, тесно связана с тем, что современная когнитивная психология называет, несколько неудачно, «теорией разума (mind). Это та же наша повседневная способность "входить в головы" других людей и размышлять о



том, какие у них есть знания, желания, намерения и убеждения», — умение, что отличает нас от тех, кто этого лишен: аутистов, шизофреников и других людей с синдромом умственной слепоты (*mind-blind*) (Apperly, 2011, p. 1). Если бы мы не «читали чужие мысли», приписывая другим людям побуждения, убеждения или желания и одновременно подготавливая превентивные стратегии относительно того, как реагировать на их последующие действия, человеческое общение превратилось бы в непрерывный ряд хаотичных, лишенных какого-либо смысла столкновений.

Чтобы проиллюстрировать мое утверждение, позвольте мне сравнить бахтинское понятие «ответственного поступка» в литературе с так называемой теорией симуляции — широко распространенным объяснением того, как мы приписываем мысли другим в повседневной жизни — из пособия вышеупомянутой «теории разума». «Во-первых, — утверждает ее сторонник Элвин Голдман, — приписывающий создает в себе притворные состояния, предназначенные для соответствия состояниям целевого индивида. Иными словами, приписывающий пытается поставить себя "душевно на его место"... Второй шаг заключается в том, чтобы ввести эти первоначальные притворные состояния в какой-то механизм собственной психологии приписывающего, например механизм принятия решений или создания эмоций, и позволить этому механизму работать с притворными состояниями, чтобы произвести одно или несколько новых состояний... В-третьих, приписывающий назначает выходное состояние целевому индивиду как состояние, которым он будет проходить (или уже прошел)» (Goldman, 2005, p. 81–82). В то время как первые два ступени действительного «чтения чужих мыслей» довольно хорошо соответствуют двойственному процессу эмпатии/отталкивания между автором и героем у Бахтина, литературное творчество, по его пониманию, обходится без последнего шага, потому что его герои — это просто аватары, изображения собеседников, а не реальные личности.

Я, возможно, развеял подозрение в том, что подход Бахтина к литературному процессу не может считаться интерактивным. Но есть еще одно препятствие на моем пути, которое, кажется, даже больше вредит моей гипотезе. Учитывая, что Бахтин испытывал особое отвращение к рационализму своей эпохи, вправе ли я называть такую интерактивность рациональной?

«Вся современная философия — сокрушался он — вышла из рационализма и насквозь пропитана предрассудком рационализма... что только логическое ясно и рационально» (Бахтин, 2003б, с. 30)³. Горе от

³ Лучшим примером такого глубоко формализованного подхода к взаимозависимости участников в процессе принятия решений является теория игр, которая, со времени публикации эпохального труда «Теория игр и экономического поведения» Джона фон Неймана и Оскара Моргенштерна (Принстон, 1944), возникла из математики как всеобъемлющая междисциплинарная модель, применимая по всему неизменно расширяющемуся диапазону социальных наук. Подробный обзор междисциплинарного влияния теории игр дан, например, в Pietarinen, 2003.



такого ума, продолжает Бахтин эту мысль несколькими страницами позже, проистекает из того, что Карл Поппер когда-то назвал «доктриной первенства повторений», которая «служит своего рода оправданием принятия универсального закона» (Popper, 2004, p. 440), а именно, по словам Бахтина, что «правда может быть только истиной, слагающейся из общих моментов, что правда положения есть именно повторяемое и постоянное в нем, причем общее и тождественное принципиально (логически тождественное)» (Бахтин, 2003б, с. 36). Действительный эстетический поступок, как его понимал Бахтин, есть ответственное взаимодействие между двумя несовпадающими сознаниями, соответственно обремененными грузом собственных эмоций, историй, желаний (список можно продолжить), которые могут осуществляться различными способами. Такой поступок являет собой единственное и по природе своей неповторяемое событие, исключение для любой закономерности. Однако это обстоятельство, по мнению Бахтина, ни в коей мере не делает его иррациональным. «Поступок в его целостности более чем рационален — он *ответствен*. Рациональность — только момент ответственности» (Бахтин, 2003б, с. 30).

Судя по приведенным выше цитатам, истинный объект критики Бахтина — не рационализм сам по себе, а только определенный его вид: это редукционистский логико-математический вариант, оптимальный для абстрактных ситуаций принятия решений, имеющий единственное разрешение. Тем не менее, как ни странно, он не отвергает и его, но в рамках более широкой категории ответственности считает его только одним из ее моментов. Сама же эта категория, несмотря на непреодолимую сингулярность всех составляющих ее действий, по Бахтину, скорее не иррациональна, а суть воплощение иной, более высокой формы рациональности. Тогда к какому типу рациональности относится ответственность? Очевидно, что это не безотказная наиобщая наука *mathesis universalis* — самоспасающая панацея от свойственных человеку заблуждений, но, напротив, нечто совсем иное: это широко понимаемый социальный интеллект, неточный компас, данный нам в помощь, чтобы мы могли найти свои пути в этой многогранной, многоуровневой и многофакторной вселенной непостижимых межличностных отношений. Любопытно заметить, что такого понимания интерактивной рациональности придерживаются сегодня некоторые когнитивисты.

Так, как объясняют в одноименной книге ее авторы Хьюго Мерсье и Дэн Спербер, загадка разума двойственна. Ученые задаются вопросом: если способность рассуждать — такая невероятно полезная когнитивная функция, которая выдвинула *homo sapiens* на вершину эволюционной иерархии, то почему ее развитие не сопоставимо с другими видами? Более того, если эта способность так давно является частью человеческого сознания, почему со временем она не усовершенствовалась, а напротив, по-прежнему отличается недостатком логики, предвзятостью и системной ошибочностью? (Mercier, Sperber, 2017, p. 4). Ответ на первый вопрос состоит в том, что истинное преимущество в развитии человека над другими представителями фауны заключается в интенсивном взаимодействии, поддерживаемом обширной и сложной сетью



ответных межличностных отношений. И разум — «адаптация к гиперсоциальной нише, которую человечество устроило само для себя», как организационный инструмент управления своим хрупким сосуществованием совершенно бесполезен для видов, которые гораздо менее социализированы, чем мы (Mercier, Sperber, 2017, p. 330). Что касается второго вопроса — то, что с точки зрения строгой логики выглядит как «умственная предвзятость и лень — это не недостатки, они предстают как «особенности, которые помогают разуму выполнить свою (социальную) функцию... найти обоснования для своей точки зрения» и / или утверждения (Mercier, Sperber, 2017, p. 331)⁴.

Это отнюдь не означает, спешат добавить ученые-когнитивисты вслед за Бахтиным, что логика вообще не нужна для социальной рациональности. Однако, вопреки сложившемуся мнению, ее роль заключается не в том, чтобы направлять нас к более совершенным решениям. Тогда для чего она? Ранее в статье, рассуждая об ограниченной рациональности, я достаточно подробно высказался о неупорядоченности принятия решений в реальных ситуациях. Мерсье и Спербер только подчеркивают значение этого важного вывода, но с другой точки зрения. По их мнению, выбор, который мы делаем из всех возможных альтернатив, неизбежно бывает хуже оптимального, потому что он опирается прежде всего на «процедуры интуитивного вывода», которые ученые считают «бессознательными, адаптационными и разрозненными» (Mercier, Sperber, 2017, p. 173). Это не должно огорчать, потому что помеха возникает только тогда, когда мы вынуждены оправдывать свой не самый лучший выбор на «агоре», да еще и убеждать других согласиться с ним. Однако для этой цели на помощь приходит логика: не просто как абсолютная норма или целостный метод, а как вспомогательный инструмент разъяснения. Как говорится в «Загадке разума», «в частности, в аргументативных рассуждениях использование логических отношений играет эвристическую роль для аудитории. Это помогает призвать ее обогатить или пересмотреть свои убеждения или, в свою очередь, аргументированно защитить их. Отчасти благодаря своему логическому облачению аргументация даже если не всегда убедительна, то по крайней мере, как правило, требует применения умственных усилий» (Mercier, Sperber, 2017, p. 168).

После этого отступления вернемся к основным принципам эстетики Бахтина и постараемся оценить их с точки зрения науки принятия решений. По Бахтину, полезность искусства основывается на его способности запускать особый процесс самопознания человека. Чтобы понимание самого себя стало плодотворным, требуется несовпадающее удвоение сознания автора, то есть создание героя. В этом процессе ав-

⁴ «Люди склонны быть предвзятыми, когда ищут резоны, чтобы поддержать их точку зрения, потому что именно так они могут оправдывать свои действия и уверять других делиться своими убеждениями. Вы не можете оправдать себя, предоставляя причины, которые подрывают ваше оправдание... И если люди рассуждают лениво, то потому, что в типичных взаимодействиях это самый эффективный способ того, как поступать. Вместо того чтобы затрачивать усилия на предвидение контраргументов, обычно более эффективно ждать, пока ваши собеседники будут их предоставлять (если будут)» (Mercier, Sperber, 2017, p. 333).



тор одновременно отождествляет себя с героем и отстраняется от этого вымышленного персонажа, тем самым обретая новую информацию о самом себе. Остро осознавая невероятную сложность оценки, лежащей в основе всех человеческих взаимодействий, то множество форм, которые они могут принять, и даже не учитывая их эмоционального/желательного измерения, Бахтин, в отличие от формалистов, не предлагает собственной исчерпывающей поэтики как реестра доступных автору приемов, которые могли бы сделать ответственные отношения с героем художественно более эффективными. Для достижения этой цели мастера словесного искусства должны полагаться исключительно на свои навыки межличностного общения — то есть на свою интерактивную рациональность⁵. Тем не менее у Бахтина есть одно эстетическое предпочтение, под которым могли бы подписаться и формалисты. Оно касается степени отчуждения героя от его создателя: чем менее они знакомы, тем лучше. Бахтин испытывает гораздо меньше энтузиазма, скажем, в отношении лирической поэзии, где разрыв между автором и героем кажется минимальным и «формальное завершение (героя) совершается безболезненно легко» (Бахтин, 2003а, с. 81) — в отличие от любой прозы (даже автобиографической), которая в этом отношении всегда остается гораздо более поляризованной. Этого, однако, и следует ожидать, учитывая, что суть полезности искусства и состоит в «познании самого себя». Потому что встреча с незнакомцем предоставляет нам гораздо больше возможностей рассказать о том, что для нас является зоной невидимого, чем повседневный автоматизированный обмен мнениями.

Эпистемологическая инвентаризация

В заключение постараемся осветить различия между нашими тремя литературоведами, расписав их теории на широком эпистемологическом холсте, с привлечением воззрений Эрнеста Геллнера по этому вопросу. Этот чешско-британский философ пишет: «Существуют две резко контрастирующие модели мышления. Они глубоко противоположны» (Gellner, 1998, p. 3). Эти две взаимонепримиримые эпистемологии — индивидуалистическая / атомистическая концепция (детище Просвещения) и коллективистская / органистическая — порождение эпохи романтизма. Согласно первой, познание — это эмпирический процесс, при

⁵ Бахтин испытывал глубокое недоверие к любой сугубо технической поэтике и последовательно придерживался антиформалистской позиции, отказывая словесному искусству в любой автономии по отношению к жизни и понимая его лишь как апостериорное упражнение. «Эстетическая деятельность не создает сплошь новой действительности. В отличие от познания и (этического) поступка, которые создают природу и социальное человечество», — утверждает Бахтин. «Искусство создает новую форму как новое ценностное отношение к тому, что уже стало действительностью» (Бахтин, 2003в, с. 287). С этой точки зрения можно утверждать, что герой является олицетворением набора не связанных между собой ценностей, идей и установок, которые автор творчески преломляет, придавая им целостную художественную форму.



котором человек-одиночка собирает отдельные компоненты внешней информации в одно рациональное целое, будучи ведомым исключительно личным интересом и не связанным никакими соглашениями. В соответствии со вторым пониманием мы всегда представляем собой неотъемлемую часть культурного целого. Суть не в самих связанных между собой субъектах, а в социальной ткани, которая их связывает. Кто мы есть и что мы думаем — это результирующая функция от этих коллективных духовных представлений, у которых нет автора или права собственности — и с которыми мы почти ничего не можем поделать. Не нужно быть семи пядей во лбу, чтобы увидеть в инструментальном рационализме Шкловском наследника индивидуалистической парадигмы, а в ограниченном / процедурном рационализме Тынянове прочесть специфическое воплощение коллективистской концепции знания.

Интерактивный подход Бахтина, с моей точки зрения, предоставляет возможность проплыть между Сциллой и Харибдой этих двух несоместимых парадигм. Его ключевое понятие — ответственность — позволяет пролить совсем иной свет на то, как поступают люди. Оно спасает понятие субъекта, которого коллективисты обрекают на смерть, не впадая при этом в крайности проповедуемого атомистами индивидуализма в духе Робинзона Крузо. Исходя из этого конкретного взгляда, мы могли бы быть автономными и эгоистичными субъектами, однако не обязательно замкнутыми в собственном пространстве монадами, изолированными от социальной среды. По Бахтину, это происходит потому, что человек по природе прежде всего интерактивен: наша самость не может быть полностью сформирована без посредничества других. Наше поведение может быть эгоцентричным, но поскольку оно должно отражать духовный ландшафт тех, с кем мы взаимодействуем, наше принятие решений не может быть полностью самоограниченным. Оно должно *nolens-volens* преодолевать пределы собственного сознания, принимать во внимание других, вторгаться в их сознание и представлять их реакцию на наши действия и между тем предвосхищать наши собственные последующие реакции. Только в этом рекурсивно разворачивающемся кругообороте, с наивысшей степенью воли реализуемом в искусстве, мы можем открыть для себя те аспекты нашего существования, которые в противном случае оставались бы скрытыми от нас навсегда.

На первый взгляд — и в этом я готов принять возражение — такой подход может показаться чересчур масштабным. Тем не менее будет не столь ошибочным, если мы отнесем его к художественным вкусам и теоретическим наклонностям наших троих ученых. Известно увлечение Шкловского литературой XVIII века и способом мышления этой эпохи⁶. Он анализировал стиль Лоуренса Стерна как литературовед,

⁶ «Шкловский оставался по темпераменту настроенным на... резкость сатиры восемнадцатого века, — писала Кэрил Эмерсон, — и тянулся к ценностям Просвещения восемнадцатого века, которое настаивало на подчинении материального существования уму» (Emerson, 2005, p. 639, 647). Для подробного анализа запутанного отношения Шкловского к Стерну, в котором подведены итоги предыдущей литературы по этому вопросу, см.: *Finer, 2010*.



объявив, что «"Тристам Шенди" – самый типичный роман всемирной литературы» (Шкловский, 1925, с. 161), и подражал ему в своей литературной практике, экспроприировав даже название одного из романов Стерна, «Сентиментальное путешествие», для собственных воспоминаний о бурных годах 1917–1922 (Стерн, 1768, Шкловский, 1923а). Он также сделал реверанс Жан-Жаку Руссо, не только позаимствовав у него для своего «Zoo» эпистолярный жанр, столь характерный для самого знаменитого романа автора, но и породнившись с ним через дополнительный подзаголовок, который дал своему произведению, – «Третья Элоиза» (Rousseau, 1761).

Коллективистическая и целостная поэтика Тынянова узнаваемо отражает духовную обстановку того периода, которым он больше всего занимался, – первой половины XIX века. Среди формалистов он был самым выдающимся специалистом по романтизму, его исследования существенно изменили наше понимание этого периода в русской литературе⁷. После того как в конце 1920-х годов Тынянов поменял ипостась критика на амшлу писателя, он использовал свои обширные архивные знания этой исторической эпохи, чтобы создать отмеченные удивительными подробностями романистические портреты нескольких русских поэтов-романтиков: как менее известного Вильгельма Кюхельбекера (Тынянов, 1925), так и великого Александра Пушкина (Тынянов, 1936), который, как заметил один из его биографов, «был для Тынянова самым важным человеком в истории России» (Белинков, 1965, с. 64). Даже сегодня, почти столетие спустя, соотечественники высоко ценят выполненные Тыняновым переводы поэзии Генриха Гейне на русский язык (Гейне, 2015).

Писателем, увлекавшим молодого Бахтина и ставшим предметом его первой научной монографии, был Ф.М. Достоевский – автор, которого неустанно занимал вопрос индивидуальности (Бахтин, 1929). «Основополагающая загадка творчества Достоевского, как было недавно отмечено в критике, и, возможно, самый запутанный, противоречивый и мучительный аспект его философского мировоззрения – это одновременно и защита, и отвержение самости» (Corrigan, 2017, p. 3). В начале статьи я кратко упомянул критические воззрения Достоевского на инструментальный рационализм – духовную почву западного буржуазного индивидуализма, который он искренне ненавидел. Трудный поиск самоотверженного «Я» наполняет жизнью многие из его лучших романов. Однако это не значит, что Достоевский принял рас-

⁷ Тынянов, надо подчеркнуть, не был единственным среди формалистов, кто возвращался к эпистемологическим предпосылкам романтизма. Например, его соавтор Роман Jakobson настаивал на том, что общие предположения, лежащие в основе романтизма, надо использовать как эффективный противовес ошибочной односторонности позитивистской теории познания. «Наше время стремится к синтезу между романтической "идеей целостности (тотальности)" и позитивистским стремлением к основанному на фактах "частичным истинам"» (Jakobson, 1935, p. 110).



творение *эго* в анонимном коллективизме, случившееся в эпоху романтизма. Вместо того чтобы отрицать категорию индивидуальности, он хотел бы «снять» ее (в смысле гегелевского *Aufhebung*): то есть предложить такое «Я», которое существовало бы одновременно и само по себе, и интегрировано с другими. «В том же отрывке, где [Достоевский] поддерживает уничтожение "я", он горячо отстаивает необходимость стать личностью даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе» (Corrigan, 2017, p. 4, Достоевский, 1973, с. 79). О том, преуспел ли Достоевский в своих поисках такой личности, я промолчу. Но даже если он потерпел неудачу, введенное Бахтиным понятие ответственности вызвало интерес к подробному исследованию апории, так занимавшей его любимого автора.

Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта GA CR 17-229135 «Чешский литературный марксизм: новый взгляд».

Список литературы

- Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собр. соч. : в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003а. С. 69–263.
- Бахтин М. К философии поступка // Собр. соч. : в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003б. С. 7–68.
- Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в литературном художественном творчестве // Собр. соч. : в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003в. С. 264–325.
- Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.
- Белингов А. Юрий Тынянов. М., 1965.
- Гейне Г. Германия. Зимняя сказка / пер. Ю. Тынянова. М., 2015.
- Достоевский Ф. Зимние заметки о летних впечатлениях // Полное собрание соч. : в 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 46–98.
- Стейнер П. Практика иронии: «Зоо, или письма не о любви» Виктора Шкловского // Новое литературное обозрение. 2015. №3. С. 169–181.
- Стейнер П. Искусство, право и наука в модернистском ключе: Шкловский, Шмитт, Поппер // Новое литературное обозрение. 2016. №3. С. 16–30.
- Тынянов Ю. Кюхля. Повесть о декабристе. Л., 1925.
- Тынянов Ю. Пушкин. М., 1936.
- Тынянов Ю. Литературный факт // Тынянов Ю. Поэтика, история, литературы, кино. М., 1977а. С. 255–270.
- Тынянов Ю. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Поэтика, история, литературы, кино. М., 1977б. С. 270–281.
- Тынянов Ю. О пародии // Тынянов Ю. Поэтика, история, литературы, кино. М., 1977в. С. 284–310.
- Тынянов Ю. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю. Поэтика, история, литературы, кино. М., 1977г. С. 18–27.
- Шкловский В. Воскресение слова // Шкловский В. Гамбургский счет: статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990. С. 35–39.
- Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика: сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 115–150.
- Шкловский В. Сентиментальное путешествие. Воспоминания 1917–1922. Берлин, 1923а.
- Шкловский В. Зоо, или письма не о любви. Берлин, 1923б.



- Шкловский В. Пародийный роман. «Тристрам Шенди» Стерна // Шкловский В. О теории прозы. М.; Л., 1925. С. 139–161.
- Шкловский В. Техника писательского ремесла. М.; Л., 1927.
- Шкловский В. Как писать сценарии. Пособие для начинающих сценаристов с образцами сценариев разного типа. М.; Л., 1931.
- Якобсон Р., Тынянов Ю. Проблемы изучения литературы и языка // Тынянов Ю. Поэтика, история, литературы, кино. М., 1977. С. 282–283.
- Apperly I. Mindreaders: The Cognitive Basis of «Theory of Mind». Hove, 2011.
- Corrigan Yu. Dostoevsky and the Riddle of the Self. Evanston, IL, 2017.
- Emerson C. Shklovsky's ostranenie, Bakhtin's vnenakhodimost': How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain // Poetics Today. 2005. №4. P. 637–664.
- Finer E. Turning into Sterne: Viktor Shklovsky and Literary Reception. L., 2010.
- Gellner E. Language and Solitude: Wittgenstein, Malinowski and the Habsburg Dilemma. Cambridge, 1998.
- Gigerenzer G., Selten R. Rethinking Rationality // Bounded Rationality: The Adaptive Toolbox / G. Gigerenzer, R. Selten (eds.). Cambridge, MA, 2001. P. 1–12.
- Goldman A.I. Imitation, Mind Reading, and Simulation // Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science / S. Hurley, N. Chater (eds.). Cambridge, MA, 2005. Vol. 1. P. 79–93.
- Heap Sh. H. Rationality in Economics. Oxford, 1989.
- Holquist M. Dialogism: Bakhtin and His World. 2nd ed. L., 2002.
- Jakobson R. Společná řeč kultury: Poznámky k otázkám vzájemných styků sovětské a západní vědy // Země sovětů, červenec. 1935. S. 109–111.
- Mercier H., Sperber D. The Enigma of Reason. Cambridge, MA, 2017.
- North D.W. A Tutorial Introduction to Decision Theory // IEEE Transactions on Systems Science and Cybernetics. 1986. Vol. SSC-4. №3. P. 200–210.
- Marx K. The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte. N. Y., 1963.
- Pietarinen A.-V. Games as Formal Tools versus Games as Explanations in Logic and Science // Foundations of Science. 2003. №8. P. 317–363.
- Popper K. The Logic of Scientific Discovery. L., 2005.
- Rousseau J.-J. Julie ou la Nouvelle Héloïse: Lettres de deux amans, Habitans d'une petite ville au pied des Alpes. Amsterdam, 1761.
- Schmitt C. Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty. Chicago, 2005.
- Simons H. Invariants of Human Behavior // Annual Review of Psychology. 1990. №1. P. 1–19.
- Sterne L. A Sentimental Journey through France and Italy: By Mr. Yorick. L., 1768.
- Whitehead A. N. Science and the Modern World. N. Y., 1926.

Об авторе

Путер Стайнер, доктор филологии, заслуженный профессор Университета Пенсильвании, США.

E-mail: psteiner@sas.upenn.edu

Для цитирования:

Стайнер П. ОПОЯЗ и Бахтин: взгляд с позиций теории принятия решений // Слово.ру: балтийский акцент. 2019. Т. 10, №2. С. 6–25. doi: 10.5922/2225-5346-2019-2-1.



OPOIAZ AND BAKHTIN: THE DECISION SCIENCE'S PERSPECTIVE

P. Steiner¹

¹University of Pennsylvania
255 S, 36th Str., Philadelphia, 19104 – 6305, USA
Submitted on June 22, 2018
doi: 10.5922/2225-5346-2019-2-1

Decision science is a relatively new discipline: the product of a cross-pollination among mathematics, psychology, economy and a few other branches of knowledge. It studies how humans make their choices and purports to provide a “rational framework for choosing between alternative courses of action when the consequences resulting from this choice are imperfectly known.” In and of itself decision science is a vast field of intersecting theories and methodologies that I will exploit only in a limited manner – as it applies to particular views on literary production. My paper deals with the theories of Viktor Shklovsky and Iurii Tynianov outlining how these two members of the Petersburg “Society for the Study of Poetic Language” (OPOIAZ) conceived of the writer as a rational agent pursuing a specific goal, and of the means at his/her disposal to attain it. Their approaches, I will illustrate, correspond well to two specific types of rationality: “instrumental” and “bounded.” To conclude, I will juxtapose the Formalists’ conceptualization of poetic creativity to Mikhail Bakhtin’s view on the subject arguing that the way he conceives of the strategies available to the literary author fit the label of “interactive rationality.”

Keywords: Decision theory, poetics, instrumental, bounded, interactive rationality, Shklovsky, Tynianov, Bakhtin.

References

- Bakhtin, M., 2003. Author and hero in aesthetic activity. In: M. Bakhtin, ed. *Sobranie sochinenii. T. 1. Filosofskaya estetika 1920-kh godov* [Collected Works. Vol. 1. Philosophical aesthetics of the 1920s]. Moscow: Russkie slovari (in Russ.).
- Bakhtin, M., 2003. Toward a philosophy of the act. In: M. Bakhtin, ed. *Sobranie sochinenii. T. 1. Filosofskaya estetika 1920-kh godov* [Collected Works. Vol. 1. Philosophical aesthetics of the 1920s]. Moscow: Russkie slovari (in Russ.).
- Bakhtin, M., 2003. The problem of content, material and form in literary art. In: M. Bakhtin, ed. *Sobranie sochinenii. T. 1. Filosofskaya estetika 1920-kh godov* [Collected Works. Vol. 1. Philosophical aesthetics of the 1920s]. Moscow: Russkie slovari (in Russ.).
- Bakhtin, M., 1929. *Problems of creativity of Dostoevsky* [Problems of creativity of Dostoevsky]. Leningrad: Priboi (in Russ.).
- Belinkov, A., 1965. *Yurii Tynyanov* [Yury Tynyanov]. Moscow: Sovetskii pisatel' (in Russ.).
- Geine, G., 2015. *Germaniya. Zimnyaya skazka* [Germany. Winter fairy tale]. Translated by Yu. Tynyanova. Moscow: Tekst (in Russ.).
- Dostoevskii, F., 1973. *Zimnie zametki o letnikh vpechatleniyakh*. In: F. Dostoevskii, ed. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 t.* [Complete Works in 30 vol.]. Vol. 5. Leningrad: Nauka. pp. 46–98 (in Russ.).
- Steiner, P., 2015. The Practice of Irony: “Zoo, or Letters Not About Love” by Viktor Shklovsky. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 133(3), pp. 169–181 (in Russ.).
- Steiner, P., 2016. Art, law and science in a modernist key: Shklovsky, Schmitt, Popper. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 139(3), pp. 16–30 (in Russ.).



Tynyanov, Yu., 1925. *Kyukhlyya. Povest' o dekabriste* [Kühlyya. The Tale of the Decembrist]. Leningrad: Kubuch (in Russ.).

Tynyanov, Yu., 1936. *Pushkin* [Pushkin]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura (in Russ.).

Tynyanov, Yu., 1977. The Literary fact. In: Yu. Tynyanov, ed. *Poetika, istoriya, literatura, kino* [Poetics, history, literature, cinema]. Moscow: Nauka. pp. 255–270 (in Russ.).

Tynyanov, Yu., 1977. About literary evolution. In: Yu. Tynyanov, ed. *Poetika, istoriya, literatura, kino* [Poetics, history, literature, cinema]. Moscow: Nauka. pp. 270–281 (in Russ.).

Tynyanov, Yu., 1977. About parody. In: Yu. Tynyanov, ed. *Poetika, istoriya, literatura, kino* [Poetics, history, literature, cinema]. Moscow: Nauka. pp. 284–310 (in Russ.).

Tynyanov, Yu., 1977. Nekrasov's verse forms. In: Yu. Tynyanov, ed. *Poetika, istoriya, literatura, kino* [Poetics, history, literature, cinema]. Moscow: Nauka. pp. 18–27 (in Russ.).

Shklovskii, V., 1990. The Resurrection of the Word. In: V. Shklovskii, ed. *Gamburgskii schet: stat'i – vospominaniya – esse (1914–1933)* [The Hamburg Account: articles – memoirs – essay (1914–1933)]. Moscow: Sovetskii pisatel'. pp. 35–39 (in Russ.).

Shklovskii, V., 1919. Connection of the methods of plot with the general methods of style. In: *Poetika: sborniki po teorii poeticheskogo yazyka* [Poetics: collections on the theory of poetic language]. pp. 115–150 (in Russ.).

Shklovskii, V., 1923. *Sentimental'noe puteshestvie. Vospominaniya 1917–1922* [Sentimental journey. Memories of 1917–1922]. Berlin: Gelikon (in Russ.).

Shklovskii, V., 1923. *Zoo, ili pis'ma ne o lyubvi* [Zoo, or letters are not about love]. Berlin: Gelikon (in Russ.).

Shklovskii, V., 1925. The novel as parody. Stern's Tristram Shandy. In: V. Shklovskii, ed. *O teorii prozy* [About prose theory]. Moscow-Leningrad: Krug. pp. 139–161 (in Russ.).

Shklovskii, V., 1927. *Tekhnika pisatel'skogo remesla* [Technique writing craft]. Moscow-Leningrad: Molodaya gvardiya (in Russ.).

Shklovskii, V., 1931. *Kak pisat' stsenarii. Posobie dlya nachinayushchikh stsenaristov s obraztsami stsenariev raznogo tipa* [How to write scripts. A guide for beginners script writers with samples of different types of scenarios]. Moscow-Leningrad: GIKhL (in Russ.).

Yakobson, R., Tynyanov, Yu., 1977. Problems of studying literature and language. In: Yu. Tynyanov, ed. *Poetika, istoriya, literatura, kino* [Poetics, history, literature, cinema]. Moscow: Nauka. pp. 282–283 (in Russ.).

Apperly, I., 2011. *Mindreaders: The Cognitive Basis of "Theory of Mind"*. Hove: Psychology Press.

Corrigan, Yu., 2017. *Dostoevsky and the Riddle of the Self*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Emerson, C., 2005. Shklovsky's ostranenie, Bakhtin's vnenakhodimost': How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain. *Poetics Today*, 26(4), pp. 637–664.

Finer, E., 2010. *Turning into Sterne: Viktor Shklovsky and Literary Reception*. London: Modern Humanities Research Association.

Gellner, E., 1998. *Language and Solitude: Wittgenstein, Malinowski and the Habsburg Dilemma*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gigerenzer, G., Selten, R., 1989. Rethinking Rationality. In: G. Gigerenzer, R. Selten, eds. *Bounded Rationality: The Adaptive Toolbox*. Cambridge, MA: MIT Press. pp. 1–12.

Goldman, A. I., 2005. Imitation, Mind Reading, and Simulation. In: *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science* / S. Hurley, N. Chater (eds.). Cambridge, MA. Vol. 1, pp. 79–93.



- Hear, Sh. H., 1989. *Rationality in Economics*. Oxford: Basil Blackwell.
- Holquist, M., 2002. *Dialogism: Bakhtin and His World*. 2nd ed. Vol. 2. London: Routledge.
- Jakobson, R., 1935. Společná řeč kultury: Poznámky k otázkám vzájemných styků sovětské a západní vědy. In: *Země sovětů, červenec*. pp. 109–111.
- Mercier, H., Sperber, D., 2017. *The Enigma of Reason*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- North, D. W., 1986. A Tutorial Introduction to Decision Theory. *IEEE Transactions on Systems Science and Cybernetics*, Vol. SSC-4, no. 3, pp. 200–210.
- Marx, K., 1963. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. New York: International Publishers.
- Pietarinen, A.-V., 2003. Games as Formal Tools versus Games as Explanations in Logic and Science. *Foundations of Science*, 8, pp. 317–63.
- Popper, K., 2005. *The Logic of Scientific Discovery*. London: Taylor and Francis e-Library.
- Rousseau, J.-J., 1761. *Julie ou la Nouvelle Héloïse: Lettres de deux amans, Habitans d'une petite ville au pied des Alpes*. Amsterdam: Marc-Michel Rey.
- Schmitt, C., 2005. *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*. Chicago: University of Chicago Press.
- Simons, H., 1990. Invariants of Human Behavior. *Annual Review of Psychology*, 41 (1), pp. 1–19.
- Sterne, L., 1768. *A Sentimental Journey through France and Italy: By Mr. Yorick*. London: T. Becket and P. A. De Hondt.
- Whitehead, A.N., 1926. *Science and the Modern World*. New York: Macmillan.

The author

Dr Peter Steiner, Professor Emeritus, University of Pennsylvania, USA.
E-mail: psteiner@sas.upenn.edu

To cite this article:

Steiner, P. 2019, OPOIAZ and Bakhtin: The Decision Science's Perspective, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 10, no. 2, p. 6–25. doi: 10.5922/2225-5346-2019-2-1.