

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ**

**СОВРЕМЕННАЯ НАУКА
О ЛИТЕРАТУРЕ:
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
И ПРОБЛЕМЫ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

**МОСКВА
2018**

ББК 81
С 56

Серия
«Теория и история литературоведения»

*Центр гуманитарных
научно-информационных исследований*

Отдел литературоведения

Редакционная коллегия:

Т.Н. Красавченко – д-р филол. наук, *А.Е. Махов* –
д-р филол. наук, *Н.Т. Пахсарьян* – д-р филол. наук,
Е.А. Цурганова – канд. филол. наук (ответственный
редактор), *В.М. Кулькина* (ответственная за выпуск)

Современная наука о литературе: Основные тенден-
С 56 **ции и проблемы:** Сб. науч. тр. / РАН. ИНИОН. Центр гу-
манит. науч.-информ. исслед. Отд. литературоведения; Отв.
ред. Цурганова Е.А. – М., 2018. – 219 с. (Сер.: Теория и
история литературоведения)
ISBN 978-5-248-00866-7

В сборнике представлены статьи, раскрывающие актуальные на-
правления и аспекты современного литературоведения: компаративи-
стика, имагология, гетеротопия, психология эмоций, бахтинистика,
влияние «русских голосов» на зарубежное литературоведение XX в.,
нарратология, компьютерные методики в литературоведении.

Для преподавателей, аспирантов, студентов гуманитарных специ-
альностей.

ББК 80

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
<i>Н.Т. Пахсарьян.</i> Актуальные проблемы современного французского литературоведения	11
<i>Т.Н. Красавченко.</i> Золушка компаративистики – имагология: О статусе, теории и истории	46
<i>А.Е. Махов.</i> Исторические исследования эмоций в современном западном литературоведении	74
<i>Е.А. Цурганова.</i> Полифония русских голосов в западном литературоведении XX в.	104
<i>Т.Г. Юрченко.</i> Интерпретация или понимание: О бахтинистике начала XXI века	119
<i>Е.В. Соколова.</i> Истолковать и / или исчислить: О возможности комбинированного метода на стыке герменевтики и <i>digital</i> <i>humanities</i>	142
<i>В.М. Кулькина.</i> Современное американское литературоведение о проблематике постмодернистского романа США	156
<i>Е.В. Лозинская.</i> Чикагская школа, Уэйн Бут и современная риторическая теория нарратива	166
Именной указатель	212
Предметный указатель	217

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник научных трудов продолжает серию исследований в области теории литературы и зарубежного литературоведения, проводившихся в Отделе литературоведения с 1974 г.¹

XX век в литературе стран Запада отмечен небывалым расцветом теории литературы и литературной критики, опережающим собственно литературно-художественный процесс.

За истекшее столетие ученые-филологи стран Запада разработали поистине новаторские концепции, реконструирующие «старое» литературоведение, и предложили современные методики исследования литературных произведений. «В первой половине XX в. литературоведение в каждой из ведущих стран Запада имело свои характерные специфические направления. В Германии – это феноменология и герменевтика, трансформированные в 60-е годы в разновидности рецептивно-эстетических теорий. Во Франции – это структурализм, сменившийся в середине 60-х годов постструктуралистской доктриной. В англосаксонском литературоведении – это почти 50-летнее господство “новой критики” и деконструктивистской практики в конце столетия»².

В 70-е годы на Западе была еще достаточно сильна поляризация многочисленных литературно-критических школ по их приверженности либо сциентистскому, либо антропологическому типу построения концепций, проявившаяся, прежде всего, в противостоянии структурализма и герменевтики. Но уже в начале 80-х преобладает тенденция выравнивания литературно-критических процессов в странах Западной Европы и США, отмеченная возвра-

¹ См.: Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Интрада, 2004. – С. 6.

² Цурганова Е.А. Панорама западного литературоведения XX века // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Интрада, 2004. – С. 10.

том интереса к культурно-историческому методу, к феноменологии и герменевтике исторической школы. Одновременно повышается внимание к изучению восприятия художественной литературы, к степени усвоения индивидом художественных достижений прошлого и его способности видеть в них источник формирования собственного сознания. Исходной методологической предпосылкой большинства литературоведческих работ становится объединение двух аспектов: изучение истории возникновения литературного произведения с помощью *герменевтической интерпретации* обогащается изучением истории воздействия произведения на читателя с помощью *рецептивной эстетики* и социологических исследований... Важнейшей тенденцией, также свидетельствующей о выравнивании литературно-критической мысли в странах Запада во второй половине XX в., является бурное вторжение в литературоведение постструктурализма с его отказом от логоцентризма западной философской традиции. Вся вторая половина XX столетия отмечена функционированием мирового и влиятельного интердисциплинарного идейно-эстетического течения, получившего название «постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса» (И. Ильин), охватившего различные сферы гуманитарного знания, в том числе и литературоведение»¹.

В последнее десятилетие XX в. появились работы², авторы которых критикуют деконструктивизм за его демонстративный отказ от общих логических оснований, которые дают возможность создания теории литературы как науки.

С 2000-х годов начинается новый этап в развитии литературной теории. В открывающей настоящий сборник статье «Актуальные проблемы современного французского литературоведения» Н.Т. Пахсарьян оценивает состояние современной литературной теории во Франции, стране, где наиболее активно осуществился бурный переворот 60–70-х годов. Автор характеризует этот этап как процесс «деканонизации, деиерархизации постмодернистской эпохи и поиски литературного канона в связи с пересмотром учебных программ по литературе в вузах. Понятие «литературный канон» имеет не только эстетическое, но и социально-политическое измерение.

¹ Цурганова Е.А. Панорама западного литературоведения XX века // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Интрада, 2004. – С. 15–16.

² Ellis J.M. Against deconstruction. – Princeton; N.Y., 1989. – X, 168 p.

Вопрос о литературном каноне неотделим от проблемы развития общего и сравнительного литературоведения. Литературная компаративистика стала предметом многочисленных дискуссий в Европе и Америке, в ходе которых ученые пришли к двум противоположным выводам – о смерти сравнительно-исторического метода исследования и о его возрождении. Сторонники второго подхода считают, что в сравнительном литературоведении объединяются рецептивные исследования, жанрология, имагология, геокритика, постколониальные исследования.

Компаративизм объединяет разнообразие дисциплинарных подходов.

Природе *имагологии*, понятие которой сравнительно недавно вошло в научный оборот, посвящена статья Т.Н. Красавченко «Золушка компаративистики – имагология: О статусе, теории и истории». Имагология возникла как новая субдисциплина в рамках сравнительного литературоведения и быстро обрела свое лицо и специфику. М.-Ф. Гийер обосновал органичность имагологической проблематики в рамках Парижской школы сравнительного литературоведения.

Преимущество в дискуссиях об имагологии получило мнение о том, что имагология исследует ментальные модели, которые служат основой национальной идентичности и самоидентификации той или иной нации и их объективирование в литературе. Исследователь национальных образцов должен использовать методы пограничных наук и прежде всего литературоведения, поскольку для литературных произведений национальные образы имманентны, их можно анализировать и с позиций «новой критики», и с учетом национального социокультурного контекста.

Автор статьи подчеркивает, что во второй половине 1990-х годов имагология стала активно развиваться в российской науке¹.

В статье «Исторические исследования эмоций в современном западном литературоведении» А.Е. Махов пишет о междисциплинарном характере исследований в этой области, которые стали предметом исторически ориентированных исследований сравнительно недавно – с 1990-х годов – и постепенно отвоевывали исследовательскую территорию у психоанализа с его внеисто-

¹ См.: Земсков В.Б. Образ России «на переломе» времен, теоретический аспект: Рецепция и репрезентация «другой» культуры // Новые российские гуманитарные исследования. Литературоведение. – М., 2006. – № 1. – Режим доступа: http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=37&binn_rubrik_pl_articles=238

рическими и биологическими концепциями. Раскрыто принципиальное различие между психоисторией, представляющей собой раздел психоанализа, и исторической психологией. Исторические исследования эмоций концентрируются на «внешнем» – на телесных проявлениях эмоций, жестов, мимике, физических действиях, ритуалах и т.п. Они сосредоточены на способах и функциях *изображения* психоэмоциональных феноменов и не пытаются проникнуть в глубины переживаний автора или героя, тем более в их бессознательное.

Связь эмоции с исторически определяемыми ментальностями открывает возможности для построения целостной «эмоциональной панорамы» определенной эпохи.

За три десятилетия активного развития в рамках исторической психологии сложился ряд продуктивных исследовательских методик. Первая отечественная работа, принадлежащая этому направлению, – книга А.А. Зорина о русской эмоциональной культуре конца XVIII – начала XIX в.¹

В статье Е.А. Цургановой «Полифония русских голосов в западном литературоведении XX в.» представлено влияние отечественной науки о литературе на развитие западного литературоведения. На протяжении всего истекшего столетия влияние идей русских исследователей на формирование теоретических идей стран Западной Европы и США было весьма ощутимым.

Р. Барт испытывал влияние Н. Трубецкого и В.Я. Проппа, представителей русской формальной школы в понимании значения парадигматического принципа для анализа знаковых систем. Особое внимание уделялось работам Ю. Тынянова по созданию теории литературной эволюции, исследованию пародии. Западные исследователи выделяют среди русских формалистов Б. Эйхенбаума в его стремлении к новизне постановки вопроса о методологии науки.

Специфическое поле влияния русской отечественной мысли на литературную теорию стран Западной Европы и США составляет творчество М.М. Бахтина. В статье Т.Г. Юрченко «Интерпретация или понимание: О бахтинистике начала XXI века» раскрыта роль творческой деятельности Бахтина в знаменательной для философии XX в. смене философско-гуманитарной парадигмы от «мира науки к миру жизни». В русской философии эта решающая смена философско-гуманитарной парадигмы не произошла ни в

¹ Зорин А. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 568 с.

русской философии, ни в научно-материалистическом, ни в религиозно-идеалистическом «мечтательстве о главном». «Революция в мышлении» совершилась в России в области филологии, в деятельности М.М. Бахтина. Бахтин «не просто участвовал в этом переходе от мира науки к миру жизни» в научно-философском познании, но создал терминологию его описания.

В статье Е.В. Соколовой «Истолковать и / или исчислить: О возможности комбинированного метода на стыке герменевтики и digital humanities» анализируется процесс внедрения компьютерных методик в литературоведение, наблюдающийся в последнее десятилетие XX и начале XXI в.

Принципиальная роль в работах по количественному анализу отводится понятию дистанционное, просмотровое, «*дальнее чтение*» (distant reading), введенному в противовес «медленному» (пристальному) чтению (close reading), предполагающему вдумчивое изучение отдельного литературного текста в рамках герменевтической традиции. Это – появление совершенно новой дихотомии в поле зрения литературоведения.

Концепция «*пристального прочтения*» (close reading), введенная «новой критикой», тщательно разработана. Это методика работы с текстом, требующая от читателя фокусирования внимания в процесс чтения на произведении как таковом¹. Американские литературоведы утверждают, что техника пристального прочтения, считавшаяся ранее методикой лишь «новой критики», теперь является первоосновой литературной критики.

«*Дальнее чтение*» (distant reading) определяет новый подход к традиционному вопросу литературоведения о том, каким образом единичные факты чтения могут быть обобщены в рамках литературной истории. Среди стратегий «просмотрового чтения» выделены *стилометрические подходы*, в значительной степени обходящиеся без чтения в герменевтическом понимании. Стилометрия осуществляет статистическую обработку текстов, создавая их оцифрованный корпус.

Компьютерные методики в литературоведении – digital humanities, цифровые технологии обработки литературных текстов, статистические методы противостоят в своих основаниях рецептивно-герменевтическому подходу. Сторонники этого подхода убеждены, что актуализация текста происходит только тогда, ко-

¹ См.: Цурганова Е.А. Пристальное прочтение // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Интрада, 2004. – С. 334–335.

гда потенциал воздействия, заложенный в произведении, совпадает с внутренней заинтересованностью современности, с ее ожиданием. Литературный текст укоренен в историческом контексте, поэтому объективность его интерпретации определяется по отношению к исторической ситуации и ее конкретному содержанию.

Объективность интерпретации в значительной степени обусловлена личностью интерпретатора, а не его мастерством в использовании компьютерных методик. Его способностью вычленивать позицию современности по отношению к литературному произведению, созданному в эпоху, отдаленную от него промежуток исторического времени¹. Герменевтический подход утверждает также, что методологически адекватно определить рецептивную судьбу произведения можно только на основании исторического движения восприятия².

Подобные литературоведческие изыскания в принципе не приспособлены для оцифровки, однако сторонники «операционализации» подчеркивают реконцептуализирующий эффект компьютерных методов, которые якобы способны привести к переосмыслению возможностей и компетенций науки о литературе.

В статье В.М. Кулькиной «Современное американское литературоведение о проблематике постмодернистского романа США» говорится о том, что создатели постмодернистской прозы, среди которых Пол Остер, Сол Беллоу, Сири Хустведт, Дон Делилло, поднимают проблемы, волновавшие также и писателей-модернистов. Это отбрасывание традиции, жажда новизны, комплекс «автор – герой – читатель», отказ от последовательной интриги и т.п. Совершенно новое явление в этом ряду – понятие «*гетеротопия*»³, введенное в научный оборот французским философом, эпистемологом, историком Мишелем Фуко в работе «Слова и вещи» (1966), в докладе «Другие пространства» (1967) и активно осваиваемое современным литературоведением.

Сборник завершается статьей Е.В. Лозинской «Чикагская школа, Уэйн Бут и современная риторическая теория нарратива». С древности произведениями словесного искусства занимались

¹ См.: Цурганова Е.А. Герменевтика // Западное литературоведение XX века. – С. 100–102.

² См.: Дранов А.В. Рецептивная эстетика // Западное литературоведение XX века. – С. 350–353.

³ «Измывление одиночества» как место-гетераклит в прозе Пола Остера // «Времена не выбирают...»: Монография. – Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2017. – С. 153–159.

две дисциплины – поэтика и риторика. Актуальность данной проблематики подчеркивается тем, что в настоящее время, в период активных дебатов и дискуссий в политическом дискурсе, выросла роль второй дисциплины, когда особое значение приобретает не столько структура текста, письменного или устного, сколько воздействие его на аудиторию. Автор текста не элемент внутренней структуры произведения (текста), а компонент коммуникативного процесса.

Е.А. Цурганова

Н.Т. Пахсарьян

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Аннотация. В статье рассматриваются наиболее значительные работы французских ученых, исследующих состояние литературной теории в период глобализации и медиализации современной культуры. Основные направления анализа связаны с осмыслением особенностей трактовки литературного канона и его функции в современной культуре, с применением новых методов и возможностей литературной компаративистики, с дискуссией о понятии «мировая литература», а также с изучением динамики литературоведческой мысли, обращающейся не только и не столько к феномену интертекстуальности (как это было в последней трети XX в.), сколько, начиная с 2000-х годов, к интермедиальности и ее эстетическим последствиям.

Ключевые слова: литературная легитимация; канон; компаративистика; мировая литература; интермедиальность; интертекстуальность; глобализация.

Литературная наука во Франции ощущает настоящее время как новый этап развития литературной теории, начавшийся с 2000-х годов: будучи производным от теоретического переворота 1960–1970-х, этот этап, однако, имеет свои особенности, осмыслению которых посвящено достаточно много работ французских ученых. Состояние современной литературной теории в начале второго тысячелетия Ж. Бессьер, профессор Новой Сорбонны (Париж-III), определяет как «неуверенное вопрошание»¹. Ученый

¹ Bessière J. Petit état de la théorie littéraire contemporaine: Pour dire les droits de la rhétoricité et du doxique // Sillages critiques. – Paris, 2000. – N 1. – Mode of access: <http://sillagescritiques.revues.org/3124>

полагает, что нужны новые теоретические обоснования, которые неотделимы от анализа и фиксации эмпирических данных литературного процесса. При этом сохраняется, однако, неустранимый парадокс соотношения истории и теории литературы, амбивалентность филологической интерпретации: ученые описывают литературу (произведения, тексты, контексты) и в то же время пытаются выяснить, что является литературой, чем литературный дискурс отличается от любого другого дискурса. Таким образом, критики и теоретики литературы задаются вопросом, где начинается и заканчивается литература, предаются процессу выбора и анализа литературных произведений, не имея четких критериев литературности. Сегодня литературоведение отказывается от трактовки литературного текста как интранзитивного (по Р. Барту), замкнутого на самом себе, существующего вне истории, но одновременно признают недостаточность представления о произведении как форме коммуникации (по Р. Якобсону). Ж. Бессьер предлагает обратиться к тому, что он называет «литературным номинализмом»: к осознанию того, что свойство «литературности» придается произведению индивидуально, по собственному выбору. А с точки зрения Ф. Провенцано, литературные иерархии не статичны, они неизбежно выстраиваются, являются результатом битв в литературном поле (термин П. Бурдьё)¹. Подобное положение заставляет вновь и вновь ставить вопросы о том, в какой мере объективны и универсальны представления филологов о литературной классике, вершинах художественного слова, литературном каноне.

Деканонизация и деиерархизация постмодернистской эпохи и проблема литературного канона во французском литературоведении

Как известно, традиционный литературный канон подвергся критике, с одной стороны, сторонниками постколониальных и феминистских штудий (поскольку, с их точки зрения, этот канон утверждал доминирование текстов, написанных исключительно белыми мужчинами), а с другой – поклонниками модернизации обучения, обратившими внимание на интерес молодежи к иным

¹ Provenzano F. La consécration par la théorie // ConTEXTES. Revue de sociologie de la littérature. – Liège, 2010. – N 7. – Mode of access: <http://contextes.revues.org/4629>

авторам, а также к кино и другим типам медиа. Дискуссии о литературном каноне, которые активно велись в Европе и США в 1980–1990-е годы, в 2000-е стали предметом анализа во Франции, прежде всего, в связи с пересмотром учебных программ по литературе в вузах. В материалах Боннского международного colloquium о европейском литературном каноне профессор Вероника Жели¹ анализирует проблемы канона в контексте вопросов университетского образования и в связи с парадоксальной, по ее мнению, ситуацией литературоведов-компаративистов: волей-неволей они вынуждены ценить устоявшийся «европейский литературный канон» и оперировать понятием «европейская литература», но одновременно это мешает самоопределению компаративистики через объект изучения, запрещает функцию канонизации в ущерб изучению своеобразия национальных литератур. Во французских университетах существует курс французской и зарубежных литератур, однако нет отдельного курса «европейской литературы»². В то же время статистика включения в программу отечественных и зарубежных писателей демонстрирует доминирование сочинений на двух древних языках – греческом и латыни, и пяти современных языках – французском, английском, немецком, итальянском и испанском, а кроме того, фактическое использование в историко-литературных курсах четкого литературного канона: писатели – европейцы или североамериканцы, белые мужчины. Таким образом, очевидно, что понятие «литературный канон» имеет не только эстетическое, но и социально-политическое измерение. В. Жели указывает, что во Франции в конце 1990-х годов началась собственная «малая война вокруг канона»³, в ходе которой стало очевидно, что многие аспекты проблемы рассматриваются по-новому: теоретически ничто не мешает включению в программу более широкого спектра «неканонических» произведений, однако необходимы практические шаги – переводы, издания, распространение новых книг. Это делает на деле возможным исследование канонических и неканонических писателей, как и расширение и изменение самого содержания канона⁴.

¹ Gély V. La littérature comparée en France et le canon littéraire européen // Un Canon littéraire européen? Actes du colloque international de Bonn des 26, 27 et 28 mars 2014 / Michael Bernsen éd. – Bonn: Cultures européennes, 2017. – P. 111–120.

² Ibid. – P. 112.

³ Ibid. – P. 117.

⁴ Ibid. – P. 119.

Следует отметить, что во французском литературоведении не часто используется слово «канон»: этому термину предпочитают понятия «шедевр», «классическое произведение». С одной стороны, сходство и различие этих понятий выяснено не до конца (как отметила В. Жели), но с другой – позволяет увидеть исторические прецеденты современной дискуссии о каноне.

Так, по мнению А. Вьяла, история становления литературного канона во Франции отмечена двумя напряженными эстетическими спорами – в первой половине XVIII в. и в начале 2000-х годов. Ученый рассматривает эти эпизоды литературной истории как кризисные, а потому – показательные для определения кардинальных проблем эволюции художественной культуры, в том числе и ее социально-политического содержания¹.

Когда в 1738 г. аббат д'Оливе, член Французской академии, опубликовал «Заметки о грамматике у Расина», стилистический комментарий к расиновским трагедиям, он уделил внимание «небольшим погрешностям стиля, в них содержащимся». Автора этой «Заметки» резко атаковал другой литератор, аббат Дефонтен, дав своему труду сенсационный заголовок: «Отмщенный Расин». Если Оливе выражал академическую позицию, считал необходимым выпускать серию знаменитых авторов с критическими комментариями, фиксирующим их недостатки, то Дефонтен, не отвергая саму идею классического канона, полагал, что Оливе трижды ошибается: он предлагает поэтическую модель в качестве обучающей молодых прозаиков; видит ошибки там, где речь должна идти о поэтических вольностях; считает себя способным судить гений Расина. Потому книга Оливе «опасна для вольностей французского Парнаса». Данный спор имел, по мнению А. Вьяла, очень большое значение для понимания и оценки классических французских писателей, он знаменовал самый акт рождения идеи литературной классики.

Смерть этой идеи автор статьи относит к 2000 г. В марте того года газета «Монд» опубликовала заметки двух лицейских преподавателей. Одна называлась «Мы убиваем самое литературу!», вторая – «Против отмены сочинения». Последовала немедленная реакция со стороны Ассоциации преподавателей французского языка, после чего развязалась длившаяся несколько лет дискуссия

¹ Viala A. Querelles et légitimations. Quand le spectre de la mort de la littérature hante les débats // Carnets [Revue électronique] / Association Portugaise d'études Françaises. – 2017. – N 9. – Mode of access: <http://carnets.revues.org/1995>

в газетах, на радио, на митингах возле Сорбонны и т.п. Спор шел о программах обучения литературе: на одном полюсе были «республиканцы», сторонники изучения национального наследия и традиционного сочинения, на другом – «педагоги», желающие нововведений. То есть это был аналог споров о классике в XVIII столетии.

Оба эпизода продемонстрировали очевидные различия литературных этапов, к которым они принадлежали, однако в то же время их можно связать между собой, поскольку в обоих случаях речь шла о легитимации литературы. Оба раза сталкивались позиции, имеющие отношение к программам обучения литературе. Первый спор возник в тот момент, когда эти программы только складывались, второй – тогда, когда все молодые французы ходили в школу и изучали литературные произведения. Но в обоих случаях речь шла об опасности возникшей ситуации, стороны обменивались обоюдными упреками в «убийстве литературы» и использовали трагический словарь.

Предметом спора в обоих случаях было определение того, что такое легитимная (признанная классической) литература. И в 1738, и в 2002 г. утверждали, что канонические авторы – это те, кто признан во всем мире. По ним существует *consensus omnium*. На самом деле, утверждает А. Вьяла, под кажущимся всеобщим согласием скрываются важные разногласия. Так, для Оливе всеми признанные авторы – только поэты, Дефонтен перечисляет прозаиков: Пелиссон, Фланье, Бюсси, Буур, Флери и Верто. Оливе не включает в круг классических расиновских трагедий его раннюю пьесу – «Фиваида», считает ее только пробой пера, а Дефонтен упрекает его за это. Сам Дефонтен называет признанными писателями Флери и Верто, но сегодня они известны разве что узким специалистам. А в 2002 г. спор идет о том, могут ли войти в корпус легитимных современные писатели, не отделенные от читателей большой временной дистанцией, участники актуального литературного процесса, а не только авторы, отделенные от читателей десятилетиями и столетиями. То есть состав литературного Пантеона – это постоянный предмет обсуждения, а стабильное согласие по поводу легитимной литературы – иллюзия. Все критики солидарны в том, что цель художественного канона – дать «модели правильного мышления и изъяснения» (это слова Оливе, но так же думают и в 2000-е годы). «Республиканцы» защищают сочинение, а «новаторы-педагоги» считают, что это – форма закрепощения, «в жизни мы не практикуем сочинение», нужны иные жанры.

При этом художественные ценности отсылают к социальным процессам демократизации и – шире – к политическому содержанию этих процессов. Так, главная цель Оливе в 1738 г. была связана с необходимостью снабдить Францию классиками литературы, поскольку у Италии уже были писатели-классики. Через 250 лет «республиканцев» волнует проблема интеграции иммигрантов (даже тех, кто рожден во Франции, но родом из Северной Африки, например), они уверены, что обучение молодежи латинскому и греческому языкам откроет и укрепит в ней понимание единства средиземноморской культуры. Очевидно, что при всем различии историко-культурных контекстов сохраняется тот факт, что легитимная литература появляется с учетом политической функции: либо она укрепляет идентичность, либо оказывается полезным фактором интеграции.

Обратив внимание на динамику литературного канона, А. Вьяла предлагает говорить, скорее, не о легитимности, а о легитимации. Легитимность – результат легитимации, постоянно оспариваемый и меняющийся. Легитимация – процесс постоянного спора, столкновения мнений, легитимность – установившееся соотношение сил в этом столкновении в определенный момент времени. Автор статьи вспоминает слова П. Бурдьё о том, что литературное поле соткано из сражений за «монополию литературной легитимности, за власть, позволяющую дать легитимное определение легитимной литературы»¹.

Если обратиться к конкретным историко-культурным обстоятельствам споров XVIII и начала XXI в., то и здесь можно увидеть сходство: спор Дефонтена с Оливе (сторонником Вольтера) неотрывен от его конфликта с Вольтером, автором стихотворных трагедий (отсюда – акцент на легитимации прозы); в 2000-е преподаватели древних языков беспокоятся по поводу закрытия классов, а директора издательств волнуются из-за падения книжных продаж. И в том и в другом случае речь идет о защите культурного престижа Франции, национальной идентичности и социальной репродукции.

Парадокс литературной легитимности состоит в том, что корпус канонических сочинений всегда является результатом консенсуса, но никогда не определен окончательно. Легитимность писателя считается критерием его высокой художественной ценности, однако невозможно сказать, в чем эта ценность заключает-

¹ Bourdieu P. Les règles de l'art. – Paris: Seuil, 1992. – P. 311.

ся. Когда мы имеем дело с объектами культуры, то понимаем, что судим о них с точки зрения вкуса, а не по объективным свойствам этих предметов, что речь идет не о правильном или ошибочном, а об относительно обоснованном суждении. Даже в случае, если ценность какого-либо произведения признана, существует *consensus omnium*, отдающий должное высоким качествам автора и его сочинения, мы все равно убеждаемся, что такой консенсус – оптическая иллюзия. К тому же такие произведения проходят длительный процесс легитимации, переживают и этапы неприятия и лишь в конечном счете оцениваются по справедливости.

Но большей частью канонический корпус имеет относительный, туманно-мистический характер: существуют тексты, потенциально способные войти в круг классики, и разные группы, участвующие в дискуссиях о легитимности, стараются включить в него какие-то из этих произведений, исходя из своих интересов. В приведенном примере из 1738 г. Дефонтен настаивал на равенстве Пелиссона и Расина. Расин сохранил свой статус классика, Пеллиссон – нет, очевидно, поэзия Расина несла в себе что-то такое, чего не было у Пелиссона. Но, возможно, Пелиссон был необходим для становления прозы, был полезен в процессе обучения прозаическому письму.

Кроме того, некоторые тексты нуждаются в более длительном бытовании, чем другие, чтобы пробудить к себе интерес читателей, начать доставлять удовольствие от чтения. При этом их роль как моделей для письма может не соответствовать уровню читательского любопытства к ним. Легитимность для них существует в модусе чтения.

Таким образом, по мнению А. Вьяла, есть по крайней мере три сценария легитимации литературного произведения. Первый указывает на то, что существуют ценности, явно заслуживающие признания, произведения, воплощающие абсолютно прекрасное, которые медленно, постепенно, но добиваются всеобщего консенсуса по поводу их классичности. Второй связан с произведениями, составляющими корпус легитимной культуры в силу потребности тех или иных общественных сил, и их легитимность очевидно относительна. Третий сценарий можно назвать сценарием абсолютного релятивизма: в спорах о литературе сталкиваются социальные и политические силы, каждая по-своему определяет, что такое культурная легитимность в соответствии с собственными социально-политическими потребностями. Причем эти силы черпают из того

же культурного резервуара, в котором находятся произведения, ставшие классическими по первым двум сценариям, но они определяют ценность исключительно по внешним критериям.

Современная французская компаративистика на перекрестке теории и истории

Вопрос о литературном каноне неотделим от проблемы развития общего и сравнительного литературоведения, которые также являются предметом активных и часто острых дискуссий в современной Франции. Из довольно обширного списка исследований по проблемам сравнительного литературоведения остановимся на наиболее показательных.

Франсуаза Лавока, профессор Новой Сорбонны (Париж-3), утверждает, что литературная компаративистика – одна из тех научных дисциплин, в которых легитимность и эффективность метода исследования постоянно дискутируются¹. Не менее постоянны сетования на кризис компаративистики. В последнее десятилетие ученые пришли к двум противоположным выводам – о смерти сравнительно-исторического литературоведения (Спивак, 2003²) и о его возрождении (Дамрош, 2006³).

Подобный «агонистический» характер компаративистики может рассматриваться и как положительная, и как отрицательная черта. Негативные следствия постоянных методологических дискуссий заключаются в том, что ученые начинают ощущать усталость от необходимости все время доказывать важность сравнительно-исторического анализа, препятствовать его маргинализации.

Нападки на сравнительное литературоведение возникли в то же время, что и сама дисциплина. Вплоть до Второй мировой войны эту науку упрекали в космополитизме, поскольку ее появление связывали с распространением идеи всемирной литературы. Многие академические школы стремились сохранить (или выработать) национальный эстетический канон, и это оказывалось препятстви-

¹ Lavocat F. Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation // VOX-POETICA [Revue électronique]. – Paris, 2012. – 5 avril. – Mode of access: www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html

² Spivak G. Ch. Death of a discipline. – N.Y.: Columbia univ. press, 2003.

³ Damrosh D. Rebirth of a discipline: The global origins of comparative studies // Comparative critical studies. – Edinburgh: Edinburgh univ. press, 2006. – Vol. 3, N 1–2. – P. 99–112.

ем к развитию компаративистики. Однако в 1950-е годы в США сравнительные исследования стали средством доказать художественную самостоятельность американской литературы, ее непохожесть на европейские образцы. Кроме того, рост и самоутверждение национальных меньшинств в США в 1980–1990-е годы активно питали сравнительное литературоведение и меняли его.

Неудивительно, что в 1990-е годы интересы и методы компаративистов в Европе и в Америке оказались существенно различными. Для европейских исследований важны были поиски не культурных отличий, а общеевропейской общности, хотя ученые иногда обращались к тем изменениям европейской традиции, которые происходили в постколониальном мире. С 1960-х годов структурализм начал критику компаративистики за отсутствие развитой теории, особенно во Франции, где господствовало понятие «влияния». Замена термина «влияние» термином «интертекстуальность» отдалила сравнительное литературоведение от фундаментального для него принципа историзма и от претензий на объективность анализа. Но положительным моментом стала возросшая рефлексия специалистов над тем, каковы природа и причины сравнительного метода.

В США споры о природе компаративистики начались в 1970-е годы. В них поднимались вопросы о возможности собственной теории, об относительности теоретических обобщений как в сравнительном литературоведении, так и в гуманитарных науках вообще, о специфике компаративного анализа феминизма, постколониальных литературных текстов и т.п. Расширилась сфера интермедиальных и междисциплинарных компаративных исследований.

Ф. Лавока ставит вопрос об этике сравнительных исследований, подчеркивая, что последние 20 лет компаративисты не случайно погружены в изучение второстепенных писателей и жанров, литературы бывших колоний, «других», «другости» и т.п., это позволяет поколебать чрезмерно устоявшиеся, «застывшие» в литературной науке культурные интересы и иерархию.

Сравнительное литературоведение – по преимуществу интерпретативная дисциплина. Объект сравнения конструируется исследователем. У студента, изучающего творчество Лафонтена, нет необходимости искать объект анализа – он ему уже дан. Но сравнение требует множественности объекта: не просто анализа параллелей (Пруст и Джойс, Пруст и Звево, Звево и Джойс), что, по мнению автора статьи, вышло из научной моды, а неизбежно субъективного выбора таких параллелей, их усложнения и т.п. Интерпретация пред-

полагает также и выбор ракурса сравнения, включает три концептуальные операции – экстенсивную (соединение некоего числа артефактов), интенсивную (выяснение общих и различных черт этих артефактов) и экспликативную (объяснение сходства и отличия).

Компаративистика выступает как герменевтическая практика. Сравнение между известным и неизвестным произведением (чаще всего – между европейским и неевропейским) часто оказывается инструментом непонимания. Например, когда французский переводчик Андре Леви, характеризуя пьесу китайского писателя Тан Сянь-цзу, сравнивает ее с пьесами Шекспира или Кальдерона, мы ничего не узнаем о поэтике этого произведения. Неизвестное не может быть объяснено посредством сопоставления с известным. Но если сделать обратный ход, попытаться истолковать известное через неизвестное, например, прочесть различные китайские, индийские и арабские сказки на тему сходства жизни и сна, весьма распространенные между VII и XIII столетиями, то можно обнаружить, что пьеса Кальдерона «Жизнь есть сон» выступает как своего рода поздняя художественная вариация этой темы. Смещение сна и реальности интерпретируют обычно как отличительную черту того, что в европейской культуре называется «барокко», однако такое сравнение со средневековыми сказками способно дестабилизировать распространенный канон, оно меняет привычный взгляд на то, что кажется нам знакомым.

Таким образом, в компаративистике активную роль играет операция остранения (термин В. Шкловского). Это попытка рассматривать объект так, как если бы мы не понимали его, хотя он с первого взгляда кажется нам понятным. Шлейермахер в свое время полагал, что непонимание носит всеобщий характер, а понимание – это лишь иллюзия. Метод компаративистики состоит в нарушении естественной когнитивной логики редукции неизвестного к известному.

Операции анализа и остранения в компаративистике комплементарны, они, по мнению Ф. Лавока, являются основным направлением современной компаративистики. Прежние перспективы объять необъятное, обрисованные Р. Этьемблем¹ (рекомендовавшим в свое время каждому компаративисту изучить не менее 12 языков), вызывают улыбку. Такая программа нереализуема, но желание узнать хотя бы один неевропейский язык помимо двух-трех европейских очень естественно и эффективно.

¹ Etienne R. Comparaison n'est pas raison: La crise de la littérature comparée. – Paris: Gallimard, 1963.

По отношению к литературе отдаленных во времени эпох (ранее XIX в.) знание неевропейских культурных феноменов и языков тоже полезно, однако временная дистанция создает не менее сильный эффект остранения, чем пространственная. Во-первых, очевидна множественность культур внутри старой Европы (присутствие евреев, арабов в европейском Средневековье); во-вторых, многие произведения оказались забыты, а те, которые признаны шедеврами (роман Сервантеса, пьесы Шекспира), сегодня явно нуждаются в литературоведческой деконструкции, должны стать объектами сравнительного анализа.

Ф. Лавока предлагает сочетать в современной компаративистике прием остранения с приемами реконструкции и актуализации. В качестве примера реконструкции она приводит работы знаменитого эллиниста Ж. Боллака, который воссоздает точный контекст произведений, выявляет их изначальный смысл, очищая от позднейших интерпретаций. Такой метод применяется при изучении истории рецепции. При актуализации, напротив, исследователь читает старинные тексты сквозь призму современной проблематики. Остранение же — это срединный путь, собственно герменевтический, когда берется во внимание историческая ситуация, в которой работает ученый, но основная цель — это попытка восстановить изначальный смысл произведения, посмотреть на него по-особому, связать его с другими произведениями и культурами. Цель такой операции — производство знания о произведении, а не его модернизация.

Что касается современной теории компаративистики, то наиболее последовательная критика ее содержится в работе А. Марино¹. Будучи учеником Р. Этьембля, А. Марино не одобряет компаративистов, порвавших с историзмом и увлекшихся семиотикой и структурализмом, он связывает методологию компаративных исследований только с определенным классическим типом анализа. Ф. Лавока, напротив, защищает метод плюрализма: в сравнительном литературоведении необходимо не только поддерживать, но и расширять разнообразие методологических подходов, необходимо отказаться от доминирования одного метода или школы. Компаративистика как герменевтика остранения выступает в качестве метатеории. Поэтому Ф. Лавока считает необходимой максимальную открытость сравнительного литературоведения — как на уровне объектов исследования, так и на уровне методов надо обращаться к максимально географиче-

¹ Marino A. *Comparatisme et théorie de la littérature*. — Paris: PUF, 1989.

ски и исторически широкому кругу литературных феноменов. Французские ученые должны больше изучать дискуссии о компаративистике, которые проходят в других странах, а также в других дисциплинах. Компаративистика – неустойчивая, подвижная отрасль литературоведения, чему способствует ее агонистическая природа, вечное напряжение между эпистемологическим скептицизмом и оптимизмом по отношению к собственным возможностям. Но эта подвижность позволяет расшатывать застоявшиеся, привычные концепции национальных литератур, позволяет выявлять в однородности современной глобальной культуры или в пространстве полузабытого прошлого особое и оригинальное.

Анна Томиш, профессор общего и сравнительного литературоведения в университете Сорбонны (Париж-4), задается вопросом о соотношении компаративистики и общего литературоведения с концепцией европейской и мировой литературы¹. Еще один из основателей литературной компаративистики во Франции, Р. Этьембль, сомневался в том, что теория литературы, не учитывающая все национальные культуры – китайскую, финно-угорскую, турецкую и т.п., может быть полноценной. С его точки зрения, такая теория может строиться только на максимально широком материале. Американское литературоведение издавна оперирует понятием «всемирная литература», а во французской науке и сегодня преимущество имеет понятие «литература европейская». Закономерно, что книга Ж.-Л. Акетта, опубликованная в 2005 г. как университетский учебник, называлась «Европейские чтения: Введение в практику сравнительного литературоведения»², а международный colloquium, проходивший в Швеции (2007), рассматривал проблему «Литература в Европе» и в докладах, авторы которых подчеркивали, что сравнительное литературоведение, развиваясь, «охватывает широкий круг европейских стран». Но это вовсе не означает, что поверх границ европейских стран создается целостность в виде «европейской литературы»: в Европе существуют различные национальные культуры, их сравнение и является предметом компаративистики.

Автор статьи уточняет соотношение концептов «европейская литература» / «всемирная литература» в целях углубления

¹ Tomiche A. Frontières du comparatisme // Between. – Cagliari, 2011. – Vol. 1, N 1: Frontiere. Confini. Limiti. – Mode of access: <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/143>

² Haquette J.-L. Lectures européennes. Introduction à la pratique de la littérature comparée. – Rosny-sous-Bois: Bréal, 2005. – 254 p.

методологии современного сравнительного литературоведения. Идея европейской литературы, по мнению А. Томиш, может быть осмыслена в своем историческом развитии: понятие «*Respublica literaria* / литературная республика» родилось в эпоху Ренессанса, в Италии XV в.; в XVII столетии в нее входило только несколько крупных западноевропейских стран, а в XVIII в. понятия «европейская литература» и «всемирная (*universelle*) литература» рассматривались как синонимы. В эпоху романтизма европейская литература была подлинным символом мировой; не случайно Ф. Шлегель основал в 1803 г. журнал «Европа» – ему хотелось воспринимать этот континент как интеллектуальную целостность.

У Гёте все обстоит несколько иначе: для него концепт «*Weltliteratur*» (всемирной литературы) имеет ценность лишь тогда, когда преодолевается идея замкнутой «национальной литературы» и европоцентризм. Недаром он проявлял интерес к китайскому роману, персидской поэзии, создавая поэтический сборник «Западно-восточный диван» (1814–1815). Но когда в 1827 г. писатель стал использовать термин *Weltliteratur*, чтобы осмыслить рецепцию собственных произведений за рубежом, стало ясно, что важнее самобытного искусства восточных стран для Гёте является судьба европейских сочинений в этих странах. Идея «всемирной литературы» не противостоит романтическим представлениям, поскольку, хотя она и осуждает «литературный национализм», но приемлет сосредоточенность только или преимущественно на европейских феноменах, оказывается европоцентричной.

Сегодня, в постколониальный период, возвращение к идее «всемирной литературы» имеет целью осуждение подобного культурного доминирования Европы. В XIX в. Европа и составляла «весь мир», поэтому ее литература была синонимом мировой, в XX в. – концепт «всемирная литература» противостоит «литературе европейской». В 1963 г. Р. Этьембль обличает «европейский шовинизм»¹. Но в 2002 г. П. Детюрен по-прежнему настаивает, что исследовать литературные феномены надо «на европейский аршин»².

«Европейская литература» как культурная целостность возникает в определенный момент литературной истории, поэтому для каких-то феноменов исторический контекст – европейский. Но в общем и абсолютном смысле неправильно утверждать, что европей-

¹ Etienne R. Comparaison n'est pas raison. – Paris: Gallimard, 1963. – P. 19.

² Dethurens P. De l'Europe en littérature. – Genève: Champion-Slatkine, 2002. – P. 7.

ские нормы – универсальны, замечает А. Томиш. Автор полагает, что концепт *европейской литературы* должен быть конкретизирован и историзирован. Следовало бы уточнить, когда появилась европейская литература, каковы ее географические границы. Если мы отказываемся от ограниченной точки зрения, согласно которой под европейской литературой следует понимать произведения словесности на разных языках, созданные внутри границ той части мира, которая в географическом атласе относится к Европе, то тогда необходимо определить специфичность «европейскости», описать характерные черты тех текстов, которые следует относить к европейским.

Кроме того, следует понять, что формирует концепт «европейская литература», является ли основным фактором время или пространство, или то и другое вместе? А главное, необходимо осмыслить оппозицию европейское / неевропейское, отделить европейскую литературу от неевропейской. Отказываясь от узкогеографического понимания, Т.С. Элиот в 1946 г. в нескольких радиопередачах о единстве европейской культуры говорил, что в поэзии У.Б. Йейтса и Р.М. Рильке есть общий европейский элемент – влияние французской поэзии от Ш. Бодлера до П. Валери. Как полагал Т.С. Элиот, поэтическая эволюция на рубеже XIX–XX вв. должна осмысляться в контексте литературных взаимовлияний Франции, Англии и Германии. Одновременно он считал, что процесс влияния сложен, и французская литература многим обязана воздействию Э.А. По – американца ирландского происхождения. Однако достаточно ли указания на ирландские корни американского писателя, чтобы вписать его в европейскую традицию? И не возникает ли при такой концепции влияний некий парадокс, при котором североамериканская литература оказывается более европейской, чем, например, скандинавская.

Автору статьи ясны причины европоцентризма французской компаративистики: А. Томиш видит ее в специфике школьного и вузовского обучения литературе во Франции. Исследовательница подвергает критике упомянутую монографию Ж.-Л. Акетта: в самом ее названии ставится знак равенства между чтением европейской литературы и практикой сравнительного литературоведения. Компаративистский подход, таким образом, трактуется как возможность увидеть общеевропейское распространение некоторых литературных моделей. Возможно, для романтизма – европейского движения конца эпохи Просвещения – такой подход и адекватен, отмечает А. Томиш. Но если обратиться к модернизму и попытаться исключить из его истории Америку, то феномен модернизма не будет понят. Правда, довольно часто современность (*modernité*)

считают чисто европейским феноменом. А. Мешонник утверждает даже, что время модерна, современность, – это явление западноевропейское, и североамериканскую культуру тоже можно отнести к западноевропейскому типу¹. Эта идея повторяется во многих трудах о модернизме. Между тем, по убеждению А. Томиш, в противоположность таким культурным явлениям как барокко и романтизм, модернизм ставит проблему адекватности только «европейского» подхода к литературным фактам.

Модернизм, модерн – категории, изменяющиеся во времени и пространстве, по-разному понимаемые во французской и английской критике. Но если исходить только из европейских критериев (неважно – французских или английских), то модернизм укладывается в формулы «отбрасывание традиции», «жажда новизны», «отказ от последовательной романной интриги», «осуждение материализма буржуазной среды» и т.п. Однако тогда сложно трактовать как модернистские сочинения американцев У. Фолкнера и Дос Пассоса, обновляющих романную поэтику. И если даже игнорировать американское происхождение Т. Элиота и Э. Паунда, воспринимать их как европейских писателей, то остаются чрезвычайно важные для становления их поэзии творческие связи с Г. Стайн или У. Стивенсом.

Те же замечания касаются и Латинской Америки, в частности бразильского модернизма. Т. Карвалаль² убедительно показала, что модернизм в Бразилии рождался на скрещении межамериканских, внутриамериканских культурных взаимодействий и американо-европейских связей.

Современным историкам, ищущим способы «децентрализации» истории, необходимо «децентрализовать» историографию модерна, считает А. Томиш.

Ключ к решению проблемы лежит в балансе между локальным и глобальным подходами к явлениям культуры. Есть не только европейский модерн, но и «альтернативные современности (modernités)». Нельзя сводить сравнительное литературоведение к сопоставлениям внутри Европы или к поискам европейских моделей литературы. Американские компаративисты настаивают, что для сравнительного литературоведения наиболее важную роль играет гётевская идея «всемирной литературы».

¹ Meschonnic H. Modernité, Modernité. – Paris: Folio essais, 1988. – P. 27.

² Carvalhal T. Culturas e contextos // Fronteiras imaginadas: Cultura nacional. Teoria nacional. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. – P. 147–154.

Но всемирная литература – это не сумма текстов, накопившихся во времени и пространстве, ее концепция требует дальнейшего уточнения и углубления. Кроме того, представление о том, что объектом изучения компаративистики является *мировая литература*, тоже неверно: нельзя сводить специфику сравнительного литературоведения к предмету изучения. В таком случае на второй план уходит сущностное свойство компаративистики – то, что она является особым методом исследования, методом аналитической критики, опирающейся на сопоставление и противопоставление взаимосвязанных систем. По мнению А. Томиш, именно компаративистика – и методологически, и теоретически – является наиболее совершенным инструментом осмысления европейской и мировой литературы, их внутреннего содержания и границ между ними.

Автор недавней монографии «Наша потребность в сравнении»¹ Фредерика Тудуар-Сюрлапьер – профессор сравнительного литературоведения в университете Верхнего Эльзаса, осуществляя подробный обзор современной теории компаративистики, в первую очередь предлагает задуматься над тем, почему и как ученые-компаративисты занимаются сравнением, «каковы роль и место сравнения в литературе и – шире – во всей области культуры»².

Она констатирует противоречивое положение компаративных исследований литературы: с одной стороны, очевидны алармистские настроения некоторых сегодняшних компаративистов, уверенных, что состояние этой отрасли филологической науки внушает сильнейшую тревогу; с другой – не менее показательно явное расширение областей сравнительных исследований, поскольку они захватывают ныне переводоведение, мифокритику, имагологию, геокритику, постколониальные и гендерные штудии, изучение культурного трансфера и т.п. Данное явление исследовательница именует «мультикомпаративизмом»: «Постоянно пересекая границы, сравнительное литературоведение, по существу, вольно двигаться куда захочет, противореча предварительному условию всякой теории – ограничению»³. Ф. Тудуар-Сюрлапьер видит в подобной лабильности преимущество компаративистики.

Сравнение – акт критики в себе, оно открывает способность произведений быть объектами критики. Чтобы изложить теорию

¹ Toudoire-Surlapierre F. Notre besoin de comparaison. – Paris: Orizons, 2013. – 187 p.

² Ibid. – P. 17.

³ Ibid. – P. 22.

компаративистики, исследовательница предлагает четыре «протокола», иначе говоря, совокупность тех условий и правил, при которых создается сравнительный анализ. Первый протокол необходим для выработки привычки к сопоставлению; второй – для определения, таксономии и терминологических неологизмов; третий – для различения общего и сравнительного литературоведения; четвертый – для установления следствий процедуры сравнения.

В первой части монографии, посвященной условиям, при которых совершается сравнение, автор ставит вопрос, является ли сравнение необходимым компонентом анализа литературы, и в какой мере сравнение – герменевтический катализатор компаративного метода.

Компаративизм, к которому отсылает сравнительное литературоведение, полагает исследовательница, предполагает особое онтологическое и культурологическое видение. Начать процесс сопоставления означает не только исследовать концептуальные механизмы понимания. Это также порождает вопрошание о том, есть ли теоретическое или практическое различие между сравнением двух элементов или многократным сопоставлением трех и более объектов. Возникают и вопросы о том, ограничивается ли сравнение аналогией, можно ли сравнивать любые объекты, в том числе – «сопоставлять несопоставимое»¹. В конечном счете только результат, полученный при сравнении, позволяет сказать, было ли это сравнение удачным или нет, эффективным или нет. Подобное состояние «сомнения в идентичности» довольно обыденно для литературной компаративистики.

Сравнение – один из самых эффективных способов интеллектуального развития, однако некоторые ученые любят повторять: «Сравнение – не аргумент». Ф. Тудуар-Сюрлапьер, напротив, полагает, что именно сравнение усиливает разумные доводы исследования, помогает понять другое, неизвестное явление. Выполняя двойную функцию интеграции и дифференциации, посредством игры аналогиями, параллелизмами между известным и неизвестным сравнение способствует пониманию незнакомых феноменов. Оно помогает выявлению особенного, отсылая к соотношению единичного и коллективного.

В сопоставлении должны участвовать все элементы литературных произведений: заглавие, основной текст, жанровая форма,

¹ Toudoire-Surlapierre F. Notre besoin de comparaison... – P. 36.

литературный период, национальный тип культуры. При этом необходимо установить обязательные нормы сравнения, подчинить их определенным правилам.

Трудности на пути формирования научного метода компаративистики кроются, по мнению автора монографии, «в семантических деривациях» слова «компаратив» и производных от него¹. В компаративном литературоведении не всегда видна разница между методом и теорией, тем более что литературная компаративистика может заимствовать различные методы и теории. Кроме того, понятие сравниваемости (способности объекта быть сравнимым) отсылает к вопросу о роли и функции сравнения в компаративистике. Необходимо понять, почему сравнение как функциональная модальность – это не только инструмент анализа, а некая методологическая необходимость.

Компаративизм – не только эхо видения мира и общества, и даже не только интеллектуальная модальность, позволяющая размышлять об этих предметах, это еще и состояние критики произведений литературы и искусства. Как метод критического анализа компаративизм родился, по мнению Ф. Тудуар-Сюрлапьер, в конце эпохи Ренессанса, а как раздел филологической науки – вместе с романтизмом, поскольку и компаративисты, и романтики жаждали избавиться от абсолютного и определенного во имя субъективности. Способствовала развитию историко-литературных сравнений и гётевская концепция мировой литературы. В XX столетии толчок компаративистике дали события Второй мировой войны, а процесс глобализации литературы в XXI в. породил целый ряд проблем, которые призвана решать компаративистика. Стандартизация, нивелировка, поглощение массовой культурой других видов культуры привели к тому, что встал вопрос о легитимности компаративных исследований. Однако исследовательница утверждает: «Когда культуры унифицируются, анализ различий, сколь бы тонкими, минимальными, даже микроскопическими они ни были, становится лишь еще более нужным и необходимым»².

Но заложена ли в компаративизме теоретическая способность к обобщению? В какой мере сравнительное литературоведение способно расширить представления общего литературоведения? Нужно ли говорить о национальных литературах – или о всемирной литературе, межнациональной литературе?

¹ Toudoire-Surlapierre F. Notre besoin de comparaison... – P. 45.

² Ibid. – P. 55.

Отвечая на эти вопросы, автор монографии указывает, что «одним из эпистемологических препятствий теории компаративистики является ее изначальный постулат, связанный с тем, что она не относится к какому-либо одному объекту, так же как не относится к совокупности объектов, а изучает их взаимосвязи и порождаемое ими взаимодействие»¹. Определяя компаративистику как изучение соотношений, связей, циркуляций, взаимодействий и т.п. между литературными и культурными объектами, мы тем самым считаем ее методом, но не теорией. Изучение связей между объектами всегда оказывается неполным, необходимо исследование самой природы этих связей. Компаративный подход будет эффективным, если он применяется в «зонах сравнимости», т.е. в таких зонах, где социальные, культурные, исторические, эстетические феномены действуют «либо как стимуляторы, либо, напротив, как ингибиторы сравнения»². Для легитимизации обобщений компаративист должен знать об эвристическом потенциале своего метода, теоретических модальностях его применения. Необходимо задаваться не только вопросами, что, когда и как надо сравнивать, но также в каких условиях это делать.

Важную роль для компаративистики играет перевод, поскольку перевести текст с одного языка на другой означает совершить некий литературный трансфер. Перевод актуализирует желание сделать «другое» (другой текст, культуру) понятным. Парадокс переводного текста в поле компаративистики состоит в том, что такой текст – форма репродукции иного текста, когда каждый из них имеет свою систему культурно-исторических взаимосвязей.

В разделе о компаративистике как методе Ф. Тудуар-Сюрлапьер обращает внимание на необходимость общих эпистемологических и методологических принципов компаративного анализа. Одного сравнения недостаточно, чтобы родилась новая научная дисциплина, но при этом сравнение – обязательный, необходимый компонент компаративистики. Специфическим свойством компаративистики является ее трансверсальность (неиерархическая организация), сосуществование различных методов сравнения: метода непрямой дифференциации, метода согласования, метода вариаций и метода остатков.

¹ Toudoire-Surlapierre F. Notre besoin de comparaison... – P. 61.

² Jucquois G. Notes comparatives // Le comparatisme devant le miroir. – Louvain-La-Neuve: Peeters, 1991. – P. 32.

Компаративизм объединяет разнообразие дисциплинарных подходов, но при этом автор монографии считает, что у него есть определенная теоретическая унифицированность. В сравнительном литературоведении объединяются рецептивные исследования, жанрология, имагология, геокритика, постколониальные штудии. Существуют четыре критерия для определения компаративного метода: критерии природы, качества, цели и местоположения. Есть также несколько модальностей сравнения: компаративное исследование произведений, принадлежащих одному литературному периоду (синхронические сравнения); изучение переводов, рецепции; анализ диахронического литературного ряда; междисциплинарная, межкультурная компаративистика. Кроме того, Ф. Тудуар-Сюрлапьер предлагает следующие этапы историко-сравнительного изучения: выбор объектов сравнения; определение условий – описание компаративного контекста; модальность сравнения; интерпретация и экспликация; теоретические или концептуальные выводы.

Особую важность для исследователей-компаративистов представляет типология сравнений, включающая гомологические, эквивалентные и гомоморфные сравнения. Кроме того, необходимо учитывать сравнения-анalogии и параллели, составляющие основу компаративного изучения.

Сравнительно-исторические исследования, полагает автор монографии, имеют определенные эпистемологические особенности: «Говорить о *компаративной эпистемологии* означает идентифицировать эпистемологические требования компаративиста: каковы их содержание и природа, могут ли они дать гарантию необходимой и практически применимой научности?»¹ Препятствиями к четкому ответу на эти вопросы являются, во-первых, отсутствие у компаративистики собственных объектов, во-вторых, ее обращение только к актуализированным объектам, как следствие – флуктуация корпуса сравниваемых феноменов и постоянная дискуссия о степени научности компаративного анализа. В подобном случае необходимы определенные условия, минимизирующие сомнения и неточности компаративистики. Одним из этих условий является связь теоретических концепций с практикой сравнительного анализа. Необходимо также формализовать задачи и правила, создать своего рода кодекс поведения по отношению к объектам, подвергающимся научному изучению, определить этику компаративистов.

¹ Toudoire-Surlapierre F. Notre besoin de comparaison... – С. 102.

Подводя итоги, Ф. Тудуар-Сюрлапьер подчеркивает, что компаративистика не существует автономно, что важным компонентом ее является этика, поскольку она делает необходимым понимание другого, непохожего, различного в литературе и культуре.

Современные дискуссии о концепции мировой литературы и их отражение во французском литературоведении

Современная литературная компаративистика развивается в условиях социокультурной глобализации и медиализации. Это заставляет ученых обращаться к активному обсуждению понятия «мировая литература» и рассматривать, наряду с интертекстуальностью, феномен культурной интермедialности.

Вокруг понятия – концепции – состава «всемирной литературы» самые горячие споры развернулись в западном литературоведении на рубеже XX–XXI столетий. Как утверждает Дидье Кост, автор рецензии на монографию Ж. Давида, помещенной на сайте «Фабула»¹, происходящий процесс глобализации культуры, литературы, истории заставляет задуматься, можно ли применять и сегодня методы, работавшие в филологии последние 50 лет, какие новые задачи стоят на повестке дня исследователей – и какие традиционные понятия вновь актуальны? Ученый отмечает возросший интерес западных литературоведов к понятию «всемирная литература», к его политическому, этическому и эстетическому содержанию.

При этом французские, точнее, франкоязычные филологи упрекают себя за своего рода отставание в деле проблематизации гётевского термина «Weltliteratur», поскольку книга профессора Женевского университета Жерома Давида «Призраки Гёте: Метаморфозы “всемирной литературы”», вышедшая в 2011 г.², – лишь третий труд на эту тему: первый – известная (и переведенная на русский язык) работа Паскаль Казанова «Всемирная республика литературы» (1999)³, а второй – коллективная монография К. Прадо и Т. Самуайо «Где находится всемирная литература?» (2005)⁴.

¹ Coste D. En attendant Charlotte // Acta fabula. – 2013. – 14 janvier. – Mode of access: www.fabula.org/revue/document7416.php

² David J. Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la «littérature mondiale». – Paris, 2011.

³ Casanova P. La République mondiale des lettres. – Paris, 1999.

⁴ Où est la littérature mondiale? / Ed. Pradeau Chr., Samoyault T. – Saint-Denis, 2005.

В самом деле, в англоязычном литературоведении исследований на эту тему не просто больше: они фиксируют постоянно ведущиеся дискуссии по поводу названного понятия, его содержания, границ, эволюции, соотношения с другими понятиями и т.п.

Но книга Ж. Давида представляет интерес не просто потому, что подключает франкоязычных литературоведов к актуализации дискуссии вокруг гётевской концепции, она важна и тем, как это осуществляется ученым. Книга состоит из следующих разделов: Пролог. – В аэропорту. Часть первая. Космополитизм. Веймар. 1827. Брюссель, 1847. Часть вторая. Педагогические идеи. Чикаго, 1911. Петроград, 1918. Часть третья. Ученый спор. Нью-Хейвен через Стамбул, 1952. Нью-Йорк (и Париж). 1999. Эпилог. Франкфурт, 2011. Как пояснил сам Ж. Давид в интервью Лионелю Рюффелю¹, ему предложили написать для издательства «Прэри ординэр» исследование о «мировой литературе». Предложение исходило от издателя Никола Вьейказа, который видел актуальность проблемы, бурно обсуждавшейся в англоязычной науке, и предлагал синтезировать имеющиеся точки зрения. Ж. Давид столкнулся с необходимостью найти, как он говорит, верный тон для такого труда: нужен ли такой синтез, кому он будет адресован? Все ли потенциальные читатели осознают важность понятия «всемирная литература»? В результате он решает построить книгу как своего рода филологический диалог (под впечатлением чтения Дидро), пригласить к этому диалогу Франко Моретти – современного критика-марксиста (разумеется, такое приглашение – воображаемое), не просто излагать различные концепции гётевского понятия, пытаясь искусственно синтезировать их, а выявлять проблемные точки этих концепций, размышлять о них в процессе воображаемой дискуссии.

Составленная автором аннотация также представляет собой воображаемый диалог:

Литературный агент: В двух словах, о чем история?

Он (т.е. один из собеседников в книге Ж.Д.): Два персонажа спорят об исторических формах употребления понятия «всемирная литература».

Я (т.е. сам Ж.Д.): От Гёте до П. Казанова.

Литературный агент: Назовите мне несколько ключевых слов.

¹ Prendre soin de la «littérature mondiale», par Lionel Ruffel et Jérôme David // Atelier de théorie littéraire. – Mode of access: www.fabula.org/atelier.php?Prendre_soin_de_la_litterature_mondiale

Он: О, легко! Речь идет о современных формах гуманизма, об амбициях и страхах, связанных с идущей в течение двух веков глобализацией, об амбивалентности критики самой категории универсальности.

Литературный агент: А какие еще фигурируют имена?

Я: Карл Маркс, Эрих Ауэрбах, Эдвард Саид, Дэвид Дамрош, Франко Моретти. Не считая тех, которые вне контекста ничего вам не скажут (см. текст на обороте обложки).

Монография открывается прологом «В аэропорту», в котором некто (Он) вступает в диалог с автором (Я) по поводу понимания им гётевского термина «Weltliteratur». Три части монографии («Космополитизм», «Педагогические идеи», «Ученый спор») содержат анализ основных вех развития концепта «мировая литература». В первой части в разделе «Веймар, 1827» собеседники анализируют содержание этого понятия у Гёте. По мнению Ж. Давида («Я»), термин «Weltliteratur» тесно связан с поэтикой «веймарского классицизма», не случайно писатель использует слово «allgemein» (всеобщий, универсальный), размышляя о культурной интеграции Франции, Англии и Италии и полагая, что Германии необходимо включиться в этот процесс. «Там, где Гёте пишет „allgemeine Literatur“, французские переводчики предлагают нам читать „littérature universelle“». «Он» выступает за иной перевод – «littérature mondiale» (мировая литература), не видя различия между этими понятиями.

Ж. Давид указывает, что термин «Weltliteratur» не фигурирует в текстах Гёте до 1820-х годов, он лишь постепенно становится необходим Гёте в его рефлексии о литературе. Ученый полагает, что смысловым горизонтом понятия «мировая литература» у Гёте явился гердеровский термин «человечество» (Humanität). Данное понятие охватывает разнообразие литератур, однако наибольшее значение в этом разнообразии имеет античное искусство. Неверно думать, что Гёте до конца понимал и принимал, например, китайскую литературу, он относился к ней иронически отстраненно, был «пленником гуманистической иллюзии» (с. 49). Рассуждения Гёте о «мировой литературе» близки позднему Гердеру, он считал, что различные «просвещенные» круги людей во всем мире, в конце концов, объединятся и будут развивать совместную, общечеловеческую культуру, что ни одна культура не развивается в изоляции.

Собеседники упоминают о концепции Ф. Моретти в связи с уточнением форм взаимодействия различных литератур друг с другом. Итальянский филолог использует для характеристики подобного взаимодействия образ дерева, подчеркивая общий индоевропей-

ский корень у всех культур. Одновременно он прибегает и к метафоре волны, анализируя механизм распространения литературных традиций одной европейской страны на другие.

В разделе «Брюссель, 1847» Ж. Давид обращается к тому толкованию понятия «мировой литературы», которое дает ранний К. Маркс. В «Манифесте коммунистической партии» и в «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс, рассматривая коммунизм не как реальное положение вещей, а как идеал, по отношению к которому реальность находится в состоянии конфронтации, имеют в виду под «человечеством» буржуазное общество. Маркс в «Манифесте» связывает понятие «мировой литературы» и «мирового рынка» и потому трактует это понятие как «совокупность национальных и региональных литератур» (с. 76). При этом ни Маркс, ни Энгельс в своих сочинениях не говорили о качестве литературных произведений, «мировая литература» была для них не нормативной эстетической, а социальной категорией. Поэтому, в отличие от Гёте, различавшего «плохую» и «хорошую» мировую литературу, Маркс обобщенно рассматривает «Weltliteratur» как всестороннее и универсальное явление, выполняющее ту же роль, что и средства массовой информации, и носящее характер «буржуазного космополитизма».

Вторую часть монографии открывает раздел «Чикаго, 1911». В нем собеседники уточняют, как трактовался термин «мировая литература» в работах английского филолога рубежа XIX–XX вв. Ричарда Моултона¹. Участвуя в программе «расширения университета», Моултон работал в Англии и в США и обращался в своих работах к академической и студенческой среде. Для ученого «мировая литература» являлась репрезентацией высоких достижений человеческой цивилизации, воплощенных в творениях Гомера, Еврипида, Вергилия, Шекспира, Милтона, Данте и Гёте. С современной точки зрения предложенный Моултоном канон слишком узок. Но этот канон «великих книг» предназначался для курса лекций, служащих введением в историю английской литературы, помогал вписать английскую литературу в контекст других литератур, служил развитию эстетического вкуса. Моултон стремился выработать критерии отбора лучших сочинений «мировой (world) литературы» и дифференцировал это понятие от термина «universal (всеобщая) literature». По Моултону, «всеобщая литература» – это простая сумма всех литературных сочинений, тогда как «ми-

¹ Moulton R.G. Address on the university extension movement. – Philadelphia, 1890; Moulton R.G. World literature and its place in general culture. – N.Y., 1911.

ровая литература» для каждой страны – своя, поскольку предполагает отбор лучших сочинений с точки зрения англичанина, японца, американца, француза и т.п. Таким образом, Моултон вводит в понятие «мировой литературы» эстетический и национально-исторический критерии.

В разделе «Петроград, 1918» исследуются идеи российских писателей и ученых послереволюционной эпохи. Одной из важных вех практического воплощения этих идей был проект Горького по изданию серии книг «Библиотека всемирной литературы» (1918), публикация Литературной энциклопедии (1929–1939), учреждение Института мировой литературы в 1936 г. Но еще до этих событий об идее «мировой литературы» говорил Замятин в своей автобиографии, рисуя обстановку в Петрограде 1917–1918 гг. Именно тогда родился амбициозный издательский проект публикации шедевров мировой литературы, доказательством чему служат и записи в дневнике К. Чуковского в ноябре 1918 г. Поэзию в задуманном М. Горьким проекте курировал Николай Гумилёв, расстрелянный в 1921 г. В списке примерно из 120 имен писателей наряду с русскими фигурировали английские, немецкие, итальянские и французские авторы. При этом «библиотека всемирной литературы» должна была отличаться от «народной библиотеки», рассчитанной на массового читателя, установкой на публикацию значительных в художественном отношении сочинений.

Под «мировой литературой» понималась такая, которая была создана в той или иной стране, но по своему эстетическому уровню оказалась востребована во всем мире. В 1930-е годы выражение «мировая литература» было заменено на сочетание «всемирная литература», по-видимому, чтобы избежать ассоциации с «мировой революцией». На съезде писателей в 1934 г. Карл Радек, выступив с речью «Современная мировая литература и долг пролетарского искусства», говорил о «капиталистической, буржуазной мировой литературе» как об утратившей монополию. Как и Маркс, Радек связывал «мировую литературу» с «мировой буржуазией» и полагал, что «буржуазная мировая литература» утратила свое значение, не отвечает потребностям пролетариата. Советская литература должна была ответить на эти потребности, обращаясь к методу социалистического реализма. Поэтому Радек отрицательно относится к роману Джойса «Улисс», в котором тщательно описаны детали повседневности, но нет героического пафоса и понимания величия революционных преобразований. Таким образом, в 1930-е годы «мировая литература» оказалась подчиненной идее «мировой рево-

люции» и должна была служить этой идее. Кроме того, она, по существу, потеряла смысл мирового явления, распадаясь на «буржуазную» и «революционную».

В третьей части монографии («Ученый спор») дискуссия ведется вокруг концепции «мировой литературы» немецкого филолога Э. Ауэрбаха. Работая в 1930-е годы в Стамбульском университете, Ауэрбах был сосредоточен на осмыслении европейского канона «мировой литературы», сохраняя дистанцию по отношению к интеллектуальной жизни турецкой столицы. В переписке с В. Бенямином он выказывал беспокойство по поводу разделенности мира на отдельные цивилизации и одновременно огорчался распространением того варианта модернизации, который «интернационализирует тривиальное», создает своего рода «эсперанто культуры» (с. 151). По мнению «Я», Ауэрбах испытывает ностальгию по гётевскому смыслу *Weltliteratur* и превращает «гуманиста гётевского типа» в идеал, к которому должно стремиться. Переехав в США, Ауэрбах все больше размышляет о «мировой филологии», о том, как воспитать специалиста-гуманитария в духе «исторического гуманизма». Когда в 1969 г. появился перевод на английский язык статьи Ауэрбаха «Филология мировой литературы»¹, сделанный наиболее близким учеником ученого – Э. Саидом, в тексте было сохранен термин «*Weltliteratur*», поскольку в выражении «world literature» затушевывался гётевский смысл немецкого термина. Для Гёте, полагает Э. Саид вслед за Э. Ауэрбахом, *Weltliteratur* – это «всеобщая, универсальная литература», выражающая единство Человечества, пронизывающая все национальные литературы, но не разрушающая их индивидуальности. В более позднем переводе «Филология и *Weltliteratur*» превратилась в «Филологию мировой (world) литературы». «Он» полагает, что подобная замена правомерна. Однако «Я» возражает, поскольку убежден, что *Weltliteratur* в своем исходном гётевском значении лишено искажающих идеологических коннотаций. Филология мировой литературы, по Ауэрбаху, ставит вопрос о мировых культурных обменах, поэтому Ж. Давид сожалеет, что этого ученого считают в первую очередь немецким филологом второй трети XX в., тогда как он является для американской литературной науки основоположником компаративистики.

¹ Auerbach E. Philologie der Weltliteratur // Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag / Hrsg. von Muschg W., Staiger E. – Berne: Francke Verlag, 1952. – S. 39–50.

В следующем разделе третьей части книги («Нью-Йорк и Париж, 1999») констатируется всплеск интереса к трактовке «мировой литературы» в 1990–2000-е годы, вызвавший к жизни целый ряд исследований этого понятия. Особый интерес вызывает концепция Дэвида Дамроша, который в полемике с идеями Ф. Моретти отстаивает правомерность построения образа «своей (my) мировой литературы»¹. Тем самым Дамрош подчеркивает, что концепция «мировой литературы» в разные времена и в разных странах наполняется различным содержанием и представляет собой воображаемое, «виртуальное» единство. Ж. Давид полагает, что столь радикальная индивидуализация понятия неверна. Дамрош предлагает литературе, прежде чем стать мировой, быть региональной. Он исключает из «мировой литературы» бестселлеры, относит их к иному разряду – «глобальной литературе», которая ему неинтересна. «Рыночному реализму» бестселлеров Дамрош противопоставляет достижения «локальной литературы». По его мнению, большие писатели, даже оторванные от своей страны (например, С. Рушди или О. Памук) и признанные в международном масштабе, связаны со своей культурной родиной (homeland). Поэтому «мировая литература» в его трактовке – это воображаемое место встречи локальной литературы со своей культурной «дружностью» (altérité). Вот почему выпущенная Дамрошем «Антология мировой литературы»² представляет собой пестрое собрание отрывков произведений различных локальных литератур. Давид же считает, что в современных условиях понятие «родины» (homeland) не имеет универсального смысла, а космополитизм многих писателей сегодняшнего дня не отменяет культурных различий между ними.

К собеседникам присоединяется Франко Моретти, концепция которого наиболее последовательно выражена в его работе «Гипотезы о мировой литературе»³. Ученый размышляет в ней о связи рынка и литературных форм, полагает, что необходимо заимствовать у естественных наук дух эксперимента, жестко формулировать проблемы и изыскивать способы их решения. В работе «Атлас европейского романа»⁴ Моретти выделяет «три литературные Евро-

¹ Damrosch D. What is world literature? – Princeton: Princeton univ. press, 2003.

² The longman anthology of world literature / D. Damrosch, D.L. Pike dir. – N.Y.: Pearson Longman, 2004.

³ Moretti F. Conjectures on world literature // New left review. – L., 2000. – N 1. – P. 55–67.

⁴ Moretti F. Atlas du roman européen. – Paris: Seuil, 2000.

пы»: центральная включает Францию и Англию, где царит разнообразие романских форм, происходит их создание и стабилизация; средняя (Италия, Испания и Германия) перенимает, присваивает и трансформирует эти формы, иногда радикально; периферийная (Польша, Румыния) импортирует в свою литературу романские формы центра, но, не имея культурных ресурсов для их эстетической трансформации, ограничивается подражанием. Моретти, по его собственным словам, обратился к концепции «мировой литературы» у Гёте, чтобы продемонстрировать разрыв между намерениями немецкого писателя и реализацией его идей современными учеными. Ведь сравнительное литературоведение, поспешив использовать понятие «Weltliteratur», едва освоило европейские литературные связи в течение двух столетий. Причина, возможно, кроется в том, что десятки тысяч текстов находятся вне поля зрения компаративистов. Для Моретти «мировая литература» – не объект, а «мысленный опыт», предполагающий не сосредоточение на отдельных элементах литературного текста (тропы, тематика и т.п.), а «дистанцированное чтение», предполагающее более широкий обзор (с. 230). Причем если понятие литературы более или менее устоялось в филологии, то понятие мира очень расплывчато. Между тем содержание мира меняется: в XVI столетии это Европа и Америка, но не Азия и Африка, в XIX в. мир как культурный концепт распадается на Западную Европу и Восточную Европу с Азией, и лишь в конце этого периода наполняется «планетарным содержанием». Но и тогда обмен между литературами происходит на неравных основаниях, о чем, по мнению Моретти, свидетельствует книга П. Казанова «Мировая республика литературы»¹.

В «Эпilogue», где собеседники оказываются на всемирной книжной ярмарке 2010 г. во Франкфурте, они приходят к выводу о множественности современных трактовок концепции Гёте: «Есть классический Гёте, рассматривающий мировую литературу как ряд бессмертных произведений, социологический Гёте, анализирующий неравный культурный обмен между национальными литературами, Гёте-стратег, сосредоточенный на международных аспектах подобного культурного обмена, Гёте-компаративист и т.д.»².

Очевидно, что спектр имен ученых, обращавшихся к анализу «мировой литературы» в течение нескольких веков, действительно широк и разнообразен, и при этом нам действительно было бы

¹ Casanova P. La république mondiale des lettres. – Paris: Seuil, 1999.

² Ibid. – P. 264.

привычнее увидеть последовательный обзор их работ как фундамент для последующего синтеза. Так, собственно, была построена книга Д. Дамроша «Что такое мировая литература?», в которой при охвате литературы от эпоса «Гильгамеш» до последних сочинений постмодернистов обобщения все же оказались, по мнению критиков, чересчур абстрактны, расплывчаты.

Почему же необычная форма филологического исследования, избранная Ж. Давидом, оказалась более продуктивной?

Как кажется, дело в том, что ее автор осознал чрезвычайно важную вещь: сегодня необходимо переосмыслить категорию «мировой литературы», понять факторы, которые делают ее вновь актуальной, а не механически приложить гётевское понятие к новым фактам культуры.

С этой точки зрения очень выразительно начало диалога в аэропорту между «Я» (Ж. Давидом) и воображаемым собеседником («Он»): когда собеседник обращается к автору с вопросом: «Вы ведь работаете над проблемой мировой литературы?», тот отвечает: «Скажем, я пытаюсь прийти к какому-то суждению об этом понятии», что весьма удивляет задавшего вопрос: «Но мне кажется, что все уже сказано. Разве Гёте, великий Гёте не изобрел этот термин и одновременно своим гением не все уже исчерпывающе объяснил?»¹ (с. 9).

Давид напоминает о том, как давно было это «исчерпывающее объяснение» и оглядываясь на публику в аэропорту поясняет: люди читают разное – роман американской нобелевской лауреатки и скандинавский детектив, в киоске стоят рядом книги французских, бразильских, шведских писателей, но нет, например, книг нигерийцев или китайцев. И дело даже не в этом – не в конкретных странах, языках, именах писателей. А в том, что, как замечает Автор, в последние 30 лет изменились способы распространения литературных произведений, а для некоторых это распространение очень сильно ускорилось. Литература стала транснациональной, получив импульс от издателей, стала быстрее пересекать государственные и лингвистические границы. Особенно так бывает, когда писатель получает престижную литературную премию – его переводят, пропагандируют, рецензируют и т.п. Бывает, что сочинение появляется на десятках языков почти одновременно – как книги о Гарри Поттере².

¹ David J. Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la «littérature mondiale»... – P. 9.

² Ibid. – P 10–11.

Собеседник считает, что это не повод пересмотреть понятие «мировой литературы», поскольку, по его мнению, речь идет о коммерческой литературе, «промышленной», как ее называл Ш. Сент-Бёв. Естественно, что такая литература подчиняется законам глобального рынка, предлагает обычные товары. Однако для Ж. Давида все не так просто. Оглядываясь вокруг, он видит в аэропортовских киосках стоящие рядом книги С. Рушди и Марка Леви, Дэвида Лоджа и Пабло Коэльо, Умберто Эко, Гюнтера Грасса, Хосе Сарамаго, т.е. в том числе и писателей высокого калибра.

Рассматривая различные формы современного возвращения к Гёте, т.е. реактуализации его концепции «мировой литературы», Ж. Давид не случайно уточняет, как трактовал это понятие сам Гёте, подчеркивая, что здесь есть много аспектов: Гёте-классик рассматривает всемирную литературу как совокупность бессмертных произведений, как некий всеобщий канон; Гёте-социолог видит в мировой литературе соотношение различных национальных культур, находящихся на разном уровне у разных народов; Гёте-стратег видит в понятии «мировая литература» источник интернационализации литературы и т.п. Вот почему французский ученый полагает, что изучать пространство или систему мировой литературы возможно именно при осознании тех нюансов, которые были заложены в это понятие немецким гением. С точки зрения Ж. Давида, это понятие сегодня часто используют те, кого беспокоит глобализация. Трактую процесс глобализации как исключительно коммерциализацию, проникновение в сферу литературы рынка, они ссылаются на Гёте, который этого, по их мнению, боялся. Ж. Давид уточняет, что «мировая литература» как проект предполагала у Гёте некое мировое содружество писателей, противостоящих транснациональной посредственности, но это не означало отказа от внимания к тем процессам формирования подобного мирового содружества, которые происходят «внизу», «на полях» литературного пространства. Немецкий классик не мечтал о всемирности, устанавливаемой сверху. Именно это и делает возможным сегодняшнее обращение к его концепции «мировой литературы».

«Битва» интермедиальности и интертекстуальности во французской литературной теории

Статья профессора университета Ренн-2 Франка Вагнера написана на основе доклада на майской конференции 2016 г. по нарратологии¹. Развенчивая мнение о том, что заниматься сегодня анализом связи между интертекстуальностью и интермедиальностью – это анахронизм и необходимо сосредоточиться только на анализе литературного текста как преимущественного предмета нарратологии, Ф. Вагнер обращает внимание на то, что тем самым ученые-филологи сужают предмет исследования, отказываясь от экстраполяции своих результатов на другие виды искусства. Он полагает, что в любых медиа есть семиотические аспекты, поддающиеся структурному анализу, а значит, структурная нарратология помогает четче очертить контуры интермедиальности, глубже понять соотношение интертекстуальности с интермедиальностью.

Потребность в подобном исследовании ученый видит в том, что единой теории интертекстуальности, а тем более – интермедиальности, до сих пор не существует, хотя о ней пишут многие теоретики, в частности, Ю. Кристева, М. Риффатер, Ж. Женетт. Можно заметить, что определение интертекстуальности, данное Ж. Женеттом, более конкретное и узкое, чем у других, это – «со-присутствие двух или нескольких текстов... наиболее часто – присутствие одного текста в другом»². При этом автор «Палимпсестов» различает «цитату», «плагиат», «аллюзию», а также выделяет понятия «транстекстуальность» (текстуальная трансцендентность) и «гипертекстуальность» (соотношение текста с гипотекстом). Ф. Вагнер предпочитает опираться именно на женеттовскую теорию, согласно которой гипертекстуальность может быть рассмотрена как вариант интертекстуальности, как подражательное или преображающее переписывание – «réécriture». В этом ракурсе, полагает Ф. Вагнер, гипертекстуальность позволяет обратить внимание на феномены транспозиции и трансмодализации. Его собственный анализ сосредоточен именно на трансмодализа-

¹ Wagner F. Plasticité du récit: de transmodalisation à l'intermédialité // Vox-poetica. Lettres et sciences humaines [En ligne]. – SFLGC, 2016. – Mode of access: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2016.html>

² Genette J. Palimpsestes. La littérature au seconde degré. – Paris: Seuil, 1982. – P. 8.

текст может быть предметом имитации и трансформации одновременно. Ф. Вагнер ставит целью уточнить механизм подобной контаминации и рассмотреть роль транспозиции и трансмодализации, определяемой им как «всякий вид модификации, опирающейся на модус репрезентации гипотекста».

Трансмодализация, т.е. переход от одного нарративного модуса к другому, имеет определенное функциональное сходство с тем, что происходит при трансфере произведения от одного медиа к другому. В качестве примера ученый рассматривает процесс драматизации повествовательного текста в сценической версии «Трех мушкетеров» А. Дюма (длительность действия редуцируется, метанарративные пружины исчезают) и в пьесе «Десять негритят», переделанной А. Кристи из ее повести (действие не только редуцировано до этической канвы, но добавлен неуместный «happy end»). Пьеса М. Кундеры «Жак и его Хозяин», созданная по канве диалогического романа Д. Дидро, упраздняет диалектику разрушения и восстановления референциальной иллюзии, которая является действенным приемом в гипотексте. Можно было бы сделать вывод: «повествование может все, что может театральное представление, но не наоборот»¹. Однако Ф. Вагнер не согласен с таким категоричным выводом, и сам Ж. Женетт старается смягчить его: драматический модус действительно оказывается подчинен модусу нарратива на уровне текста, но его подчиненность компенсируется экстратекстуальными факторами, тем, что Р. Барт называет театральностью (театр минус текст). Кроме того, в современных условиях успешная драматическая адаптация повествовательных произведений активизирует их кинематографическую адаптацию. И когда включается процесс интермедиальной трансформации, то при этом неожиданно оказывается, что кино в некоторых аспектах ближе к вербальному нарративу, чем театр, что здесь возможна своего рода ренарративизация.

Ж. Женетт говорит об этом аспекте лишь мимоходом, поскольку основные размышления автора «Палимпсестов» связаны с анализом гипертекстуальности. Он упоминает только одно произведение, явившееся результатом нарративизации драматического текста – роман Ж. Лафорга «Гамлет» (1922). Между тем подобный феномен (присутствующий еще у романтиков – см. повестипереложения нескольких пьес Шекспира, сделанные Ч. Лэмом и М. Лэм) кажется Ф. Вагнеру достойным более глубоких и подроб-

¹ Genette J. Op.cit. – P. 326.

ных комментариев, поскольку нарративизация ненарративных жанров и видов искусства становится одной из форм интермедиального взаимодействия.

В частности, повествователь в повести Ч. Лэма «Ромео и Джульетта» начинает с экстрадиегетического пересказа пролога пьесы («Двумя знатнейшими семьями Вероны были богачи Капулетти и Монтеки...»), сразу же указывающего на различие двух модусов – нарративного и драматического. В современном произведении, построенном на приеме перевода драматического модуса в повествовательный – в «Царе Эдипе» Д. Ламезона (1994), готическая тональность произведения усиливается за счет того, что здесь Эдип сам рассказывает свою историю (гомодиегетический рассказ). При этом может показаться, что не существует привязанности содержания к определенному модусу: например, любовь Ромео и Джульетты завершается трагически и в театре, и в повествовательных жанрах, и в комиксе, и в опере, и в фильме. Ж. Женетт поспешил сделать вывод об отсутствии специфического «нарративного содержания» и потому избегал термина «нарративность». Однако Ф. Вагнер считает, что нарративность для литературы – это то же, что театральность для театра, т.е. особая, присущая повествовательной литературе модальность. Ж. Женетт разводит понятия «рассказ, повествование» (*récit*) и «история» (*histoire*) и потому отрицает существование «нарративного содержания». Ф. Вагнер подчеркивает их связь: свойства нарративности проявляются в определенном количестве устойчивых элементов рассказа / истории, которые, трансформируясь, сохраняются в разных модусах, жанрах и видах искусств (исключение составляют такие произведения искусства, например музыкальные, в которых нет фабулы, истории). Внутренние модусы трансмодализации связаны с теорией интермедиальности. Именно прямая модальная референция, утверждает Ф. Вагнер, должна лежать в основе изучения интермедиальной нарративности.

Помимо *интермодальной* ученый, вслед за Ж. Женеттом, выделяет *интрамодальную* трансмодализацию, т.е. те процессы трансформации, которые происходят внутри границ того или иного модуса, например тематические, темпоральные. В этом случае предложенные автором «Палимпсестов» категории (мотивация, демотивация, трансмотивация; валоризация, девалоризация или трансвалоризация и пр.) кажутся Ф. Вагнеру также приемлемыми для дальнейшего использования в рефлексии над интермедиальностью. Однако в «Палимпсестах» речь шла только о параллелизме

между эстетикой разных медиа, но никогда – об их скрещении или обмене между ними. На современном этапе необходимы расширение исследовательского поля и переход от анализа интертекстуальности к изучению интермедиальности в компаративистской перспективе. Именно в таком ракурсе, полагает Ф. Вагнер, строятся исследования К. Поля, И. Ландеруена и Р. Сен-Желэ и др., входящие в вышедший в 2015 г. сборник «Интермедиальность»¹. И хотя Ж. Женетт никоим образом не занимался теорией интермедиальности, но многие понятия, разработанные им, применяются названными учеными, оказываются работающими. Таким образом, делает вывод Ф. Вагнер, структуралистская нарратология, во всяком случае в своей женеттовской версии, способствует развитию интермедиальной теории и представляет собой ее предысторию.

¹ Intermédialités. Textes réunies par C. Fischer et A. Debrosse. – Paris: Société Françaises de Littérature Générale et Comparée, 2015.

Т.Н. Красавченко

ЗОЛУШКА КОМПАРАТИВИСТИКИ – ИМАГОЛОГИЯ: О СТАТУСЕ, ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

Аннотация. В статье рассмотрены история, а также зарубежные и отечественные теории имагологии как междисциплинарного направления в компаративистике, цель которого – прежде всего изучение рецепции и репрезентации образа «чужого» (чужой страны, народа) в общественном и культурном сознании той или иной страны, основанное, как правило, на сопоставлении двух культур.

Ключевые слова: компаративистика; имагология; ее междисциплинарность; ее «инструменты»: стереотипы, образы, «имиджи», мифы, «картины мира»; теоретики: Х. Дизеринк, Д.-А. Пажо, М. Беллер, Дж. Леерссен, В.Б. Земсков и др.

О природе имагологии, понятие которой относительно недавно вошло в научный оборот, об ее соотношении с реальностью, критериях ее «истинности», ее инструментарии существуют разные мнения. В настоящем, основываясь главным образом на работах бельгийского ученого, профессора Аахенского университета Хуго Дизеринка (р. 1927), французского компаративиста Даниеля-Анри Пажо (р. 1939), немецкого компаративиста, германиста, профессора итальянского университета Бергамо – Манфреда Беллера (р. 1936), голландского историка культуры, профессора Амстердамского университета Джозпа Леерссена (р. 1955) и отечественного литературоведа и культуролога, профессора (ИМЛИ РАН) Валерия Б. Земскова (1940–2012), удалось выявить некоторый консенсус.

Общепризнано, имагология (от лат. *imāgo* – образ и др.-греч. *λόγος* – слово, знание) – область гуманитарного знания, изучающая рецепцию и репрезентацию своего мира или мира других. Говоря об имагологии, обычно имеют в виду компаративную имагологию

как науку об изучении образа «чужого» (чужой страны, народа) в общественном, культурном и литературном сознании той или иной страны, эпохи, т.е. о сопоставлении образов, как правило, двух культур, что предполагает анализ двух объектов, двух культур.

Имагология – не разновидность социологии, ее цель – понимание дискурса, а не непосредственно общества; этнотипы в имагологии (т.е. стереотипные характеристики этносов или национальностей, национальные образы) представляют не социальные реальности, они обретают смысл в дискурсном, или риторическом контексте, свидетельствующем о культурных различиях¹. Образ другого / чужого, стереотип, каким бы он ни был, – это «факт сознания и культуротворческий феномен, выработанный культурой-реципиентом»².

Традиционный инструментарий имагологии – *стереотипы, образы* (в широком и узком значении слова), *имиджи, т.е.* формы и механизмы, имеющие различный диапазон действия. Первичные имагологические формы – стереотипы (хотя единого понимания этого ключевого «инструмента» имагологии до сих пор нет), они служат для создания имиджей или образов.

Как отмечает М. Беллер, при «встрече» разных стран и культур реальный опыт и ментальные образы конкурируют, и невозможно сказать, что «изначально – чистый опыт или нечто, возникающее из накопленных образов культуры. “Чистая” встреча не существует. Наше восприятие детерминировано культурой. [...] это приводит к возникновению стереотипов. Стереотипы – рассадники предрассудков, которые в свою очередь “подтверждают” стереотипы. Поэтому социопсихологи включают стереотипы в определение предрассудков»³. В имагологии в «терминологиче-

¹ Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey / Ed. by Beller M., Leerssen J. – N.Y.; Amsterdam: Rodopi, 2007. – P. XIII.

² Земсков В.Б. Образ России «на переломе» времен (Теоретический аспект: Рецепция и репрезентация «другой» культуры) // Новые российские гуманитарные исследования. Литературоведение. – 2006. – № 1. – Режим доступа: http://www.hist.asu.ru/faculty/cafedrs/library/lib_26.doc; Земсков В.Б. Россия на «переломе» // На переломе: Образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI в.) / Отв. ред. В.Б. Земсков. – М.: Новый хронограф, 2011. – С. 24.

³ Beller M. Perception, image, imagology // Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. – N.Y.; Amsterdam: Rodopi, 2007. – P. 7.

ском кластере, включающем в себя *topos*, *commonplace* – понятия “банальность”, “предрассудок”, “стереотип”, “имаготип”, “клише” и т.д. употребляются более или менее как синонимы, часто без точного определения»¹.

Источники образов-стереотипов – крестьянская среда, разные виды городской культуры, сословные и государственные слои общества и, конечно, словесность. Механизм формирования стереотипа – упрощение, схематизация прототипа, сведение его к «обобщенному клише». «Эти имагологические формы, по мнению В.Б. Земскова, – своеобразная копилка культурно-бессознательно-го разных народов, пополняемая новыми вариантами на новых этапах развития. Каждая культура по-своему, в контексте своих представлений о норме и ценностях воспринимает и закрепляет в памяти образы других / чужих, которые характеризуют отдельные качества этих “других” или их “сущность” в целом [...] Стереотипы гнездятся в глубинах культурно-бессознательного, входят в состав первичного “бульона” его культуры, они никогда не исчезают, способны активизироваться и обнаружить свою актуальность в самые неожиданные моменты и во вполне предсказуемых ситуациях»².

Понятие *образ*, основополагающее, многогранное в имагологии, имеет широкое, обобщающее значение (допустим, образ России, Франции, Великобритании) и узкое, конкретное, как один из инструментов (или «механизмов») рецепции и репрезентации других / чужих, достаточно универсальный, ибо он характерен практически для любой из социогуманитарных дисциплин (литературоведение, культурология, история и историография, философия, политология и т.д.), т.е. в нем заложена возможность синтеза разных гуманитарных направлений в рамках имагологического исследования.

Для литературоведа, культуролога образ интересен как в широком, так и в узком – поэтологическом значении, создаваемый литературой и искусством. В отличие от стереотипа, как правило, редуцирующего реальность до шаблона, художественный образ воссоздает ее полно, многосторонне. Стереотип однозначен, неразложим; образ глубок, многомерен, многозначен, многоцветен.

¹ Beller M. Perception, image, imagology // *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters*. – N.Y.; Amsterdam: Rodopi, 2007. – P. 8.

² Земсков В.Б. Россия на «переломе». – С. 8, 19.

Соответственно и создаваемый на основе образа мир многоаспектен, целостен и одновременно дифференцирован. В подлинном искусстве образы опровергают стереотипы, воссоздают национальную «онтологию» в ее сложности, образы других / чужих не примитивны, а плюралистичны, объемны, универсализированы. В образах искусства, как заметил В.Б. Земсков, иной тип аксиологичности, чем в стереотипах, – не черно-белый, положительный или отрицательный, а более аналитичный, усложненный, и главное, «искусство воссоздает мир “другого” не как другого-чужого, а как другого-иного (например, оппозиция Обломов и немец Штольц в романе Гончарова “Обломов”). Утверждение существования *разных* других и есть выражение универсализма»¹.

Существует, по наблюдению В.Б. Земскова, категория «вечных образов» – например, Гамлет, Дон Кихот, Фауст, Раскольников и др., которые становятся образами-стереотипами, характеризующими страну и ее культуру. Высокая культура вносит существенные коррективы в рецепцию страны, народа, создавая свои характеристики, но – что крайне важно – не отменяя тех, что уже существуют. Такую роль для восприятия России на Западе сыграла великая русская культура XIX – первой трети XX в. Созданные той или иной культурой имагологические образы в сущности утверждают собственную идентичность – в противопоставлении «себя» «другим», и «входят во всемирный театр – полилог культур»².

Крайне важен факт, отмеченный Х. Дизеринком: всякий «образ другой земли» в подтексте таит образ своей собственной страны, заявляется ли об этом открыто или существует это латентно. Иными словами, гетерообраз (hetero-image) и автообраз (self-image, auto-image) взаимосвязаны³. Динамика отношений между этими двумя типами образов представляет для имагологии особый интерес⁴.

В.Б. Земсков правомерно разграничивает *стереотипы* и *имиджи*. Понятие «имидж» порой употребляется в значении «стереотип» или «образ», но скорее это специфический имагологический инструмент. В наше время его функция – создание политического стереотипа. Как особый стереотип имидж выступает, возможно, «с

¹ Земсков В.Б. Указ. соч. – С. 20.

² Там же. – С. 24.

³ Dyserinck H. Imagology and the problem of ethnic identity // Intercultural studies. – 2003. – N 1. – Mode of access: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/NIDCC03_01/um/2_Dyserinck.pdf

⁴ Leerssen J. History and method // Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. – N.Y.; Amsterdam: Rodopi, 2007. – P. 27.

периода Нового времени, когда началась конкурентная борьба за колонии (так, Испания создает “розовую легенду” о своей роли в Новом Свете в ответ на “черную легенду”, пропагандировавшуюся Англией), но по-настоящему пропагандистские кампании развертываются со второй половины XIX в. (захват новых колоний, передел мира) и далее – в XX в., и особенно на рубеже XX–XXI вв., когда *имиджмейкеры, политехнологи, устраивающие пиар-акции*, становятся важнейшими фигурами на международной арене. Средства и инструменты пиар-акций делаются все более эффективными с развитием СМИ, виртуальных технологий»¹. Имиджи могут основываться на «классических» стереотипах, трансформируя их в современных целях, могут создаваться заново (например, блуждающие стереотипы «империя зла», «страна-изгой»).

К традиционному набору стереотип – образ – имидж В.Б. Земсков добавляет еще один «инструмент», расширяющий и дифференцирующий способы формирования образов других / чужих: это возникшие в XX в. и ставшие важной частью имагологической рецепции и репрезентации *понятийно-логические структуры* (или *имагологические понятия*), порождаемые цивилизациологией, культурологией, философией истории – дисциплинами, аналитическими по своей природе, но не чуждыми метафорике². В отличие от имиджевых стереотипов они углубленно оценивают мир «других», поясняют его специфику как другого типа экзистенции, выявляют его базовые модели. Эти понятия порой выходят за научные рамки, упрощаясь в СМИ, и входят в сферу массового сознания.

В имагологии нередко используются понятия «миф», «мифологема». На взгляд В.Б. Земскова, в этом контексте они неудачны – у них своя сфера применения, и в имагологии они обретают расплывчатый характер, хотя конструирование образа других / чужих в широком смысле – процесс мифотворческий, уходящий своими корнями в мифокультуру³. К тому же в имагологии присутствуют стереотипы мифологического происхождения (например, русский медведь, английская лиса, немецкий волк), но позднее, в частности в наши дни, они функционируют уже не как мифологемы, а как ролевые «инструменты». Кроме того, заметим, что само название «имагология» делает упор на образ, в ином случае она содержала бы в корне своего названия «миф».

¹ Земсков В.Б. Указ. соч. – С. 19.

² Там же. – С. 8.

³ Там же.

Стереотипы, имиджи, образы и имагологические понятия в сумме своей создают картину мира¹ другой страны, народа, точнее – *картины* мира, в которых преобладает образно-символическое, понятийно-образное или понятийно-логическое начало в зависимости от используемого инструментария. Картины мира одной страны в различных культурах-рецепторах разнятся, что отражает различие норм и ценностей; сказывается и влияние разных факторов на имагологическую рецепцию и репрезентацию.

Цель имагологии, по мнению М. Беллера и Дж. Леерссена, – определить, выявить стереотипы, но не опровергать или «корректировать» их². В.Б. Земсков на вопрос, применимы ли понятия «истинный» или «лживый» в отношении имагологических стереотипов и образов, также отвечает: не применимы. Здесь не годятся оценки: «не объективно», «субъективно», ибо в порождениях этноцентрично, национально-центрично ориентированного сознания, а оно и есть источник имагологических образов, все субъективно и есть порождение другого субъекта культуры, и все истинно для этого сознания, ибо создано на основе его этических и эстетических, а иногда и политических ценностей, нормативов и интересов³.

Однако для стороны, которую воспринимают, естественно осмыслить чужие имагологические образы «себя» с точки зрения соответствия или несоответствия, но с пониманием природы имагологического образа и системы ценностей другого / чужого, который вот так тебя увидел. «Оценка Другого это не что иное, как отражение вашей точки зрения»⁴.

Имагологическое исследование требует признания субъективности образов, анализа их мотивации и функционирования на основе этой субъективности, но при этом понимания и объяснения психологии культуры обеих стран, о которых идет речь. Задача состоит в том, чтобы прояснить и демифологизировать стереотипы. Таким образом, необходимо нейтральное использование научной терминологии⁵.

¹ Хорев В.А. О живучести стереотипов // Россия – Польша: Образы и стереотипы в литературе и культуре / Отв. ред. Хорев В.А. – М.: Индрик, 2003. – С. 7.

² Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey / Ed. by Beller M., Leerssen J. – N.Y.; Amsterdam: Rodopi, 2007. – P. XIV.

³ Земсков В.Б. Указ. соч. – С. 24.

⁴ Beller M. Perception, image, imagology. – P. 6.

⁵ Fink G.-L. Réflexions sur l'imagologie: Stéréotypes et réalités nationales dans une perspective franco-allemande // Recherches germaniques. – Strasbourg, 1993. – N 23. – P. 3–31.

Со временем имагология обрывает новыми терминами, входящими в ее понятийный аппарат и уточняющими широкое понятие «образ». Так, немецкий ученый Манфред Фишер, последователь Дизеринка, ввел и разрабатывал понятие «имаготип»¹, влекущее за собой термины «имаготипная структура», «имаготипная система».

* * *

Рецепционную «сетку», или имагологический «зрочок» (определение В.Б. Земскова), определяют система норм, константы национально-этнической ментальности, «рецензирующие» и «цензурирующие» чужую культуру, оцениваемую с позиций собственного опыта, опыта взаимодействия с «другим», с учетом сложившихся в историческом прошлом представлений о нем как о культурно-цивилизационном субъекте, о его роли в истории.

На формирование имагологической картины мира влияет практически все, определяющее быт, бытие и историю, т.е. факторы природно-географические, климатические, цивилизационные, этнические, религиозно-конфессиональные, историко-культурные, экономические, бытовая культура, обычаи, высокая культура, роль страны в мировой истории, меняющаяся в зависимости от ее роли в системе геополитических конфигураций.

Важную роль в восприятии страны или народа играет фактор близости / пограничности / дальности. Соседство зачастую обостряет восприятие «других» (например, восприятие Франции в Англии и наоборот, России в Польше и наоборот, России в Украине и наоборот). Игруют роль конфессиональные различия, исторические коллизии, различия в уровне культурного развития. В географически удаленных странах восприятие меняется быстрее, чем в соседних, пограничных, особенно родственных по корням культурах. Это очевидно в меняющемся взаимовосприятии таких стран, как Россия – Германия – Франция – Великобритания – США в разные периоды XX в.: Первой мировой войны, революций 1917 г., Второй мировой войны, холодной войны, перестройки, современности, а вместе с тем постоянно напряженное взаимовосприятие Польши и России, теперь Украины и России.

¹ Fischer M. Komparatistische Imagologie. Für ein disziplinäre Erforschung national – imago typer System // Zeitschrift für Sozialpsychologie. – Bern; Stuttgart; Wein, 1979. – Bd 10, H. 1. – S. 30–44.

Но не близость или удаленность определяют валентность имагологического образа. Позитивные имагологические образы возможны между пограничными родственными соседями (Россия – Белоруссия) и далекими странами (Россия – Канада, Россия – страны Латинской Америки).

Имеет значение конфессиональная принадлежность (у России – ее принадлежность к православному миру), идеология, политическая и экономическая системы, отношения с «другим» на разных исторических этапах. Образы другого / чужого формируются и «высказываниями» государства, и политической пропагандой, и церковью, и культурой, особенно массовой. В настоящем главные инструменты репрезентации представлений о другом / чужом – СМИ, ТВ, интернет-издания, социальные сети, формирующие массовое сознание, общественные ценности, определяющие социальное и экономическое поведение людей.

Картина мира той или иной страны в рамках другой культуры всегда имеет долгую историю. По ходу истории имагология эволюционирует вместе с реальностью, но, как уже отмечалось, новые характеристики наслаиваются на старые. Старое никуда не исчезает и может возникнуть из прошлого в ситуации, требующей активизации памяти реципиента о «другом». В итоге картина мира другого / чужого довольно малоподвижна, инерционна и даже «революционные», качественные сдвиги в другой культуре (как, например, в России 1990-х) не закрепляются в восприятии «других» быстро и наслаиваются на негативные прошлые стереотипы¹.

Изучение исторической динамики В.Б. Земсков считает крайне важным для выявления и постоянных «герменевтических цепей», из которых складывается картина мира воспринимаемой страны, и того нового в ее образе, что приносит время. Так, в истории России важны периоды и события, когда она выступала как протагонист мировой истории: это Русь, защитившая Европу от монголо-татарского нашествия; Россия Петра Великого; Россия – победительница Наполеона; Россия – «жандарм Европы», идеолог Священного союза; Россия культуры XIX и начала XX в., имевшей всемирное значение; Россия двух революций: Февральской, Октябрьской и Гражданской войны, Россия «социализма» и террора; Россия Второй мировой войны и победы над нацизмом; «Россия – Советская империя; Россия лагерная и диссидентская – и последующие трансформации»².

¹ Земсков В.Б. Указ. соч. – С. 12–13.

² Там же. – С. 13.

«Образ другого / чужого, формирующийся с ранних периодов истории разными областями культуры и на основе интерпретации разнопорядковых факторов [...] предстает, – как отмечает В.Б. Земсков, – не только в фиксированном, закреплённом виде в словесном, литературном творчестве, изобразительном искусстве, а теперь в ТВ, СМИ, в ИНТЕРНЕТ’е, но и, главное, – в виде “туманности” культурно-бессознательного общества, где накапливаются упоминавшиеся рядоположные новые наслоения. События активизируют культурно-бессознательное и извлекают из “туманностей” памяти готовые формулы – стереотипы, имиджи, образы»¹.

Из «археологии», предыстории и истории имагологии

Очевидно, что следует различать имагологию в широком, культурфилософском смысле слова – рецепцию Другого в трудах философов, крупных теоретиков и историков литературы, писателей, неизбежно обращавшихся к проблемам имагологии – в силу ее культурологической значимости, но не выделявших ее в отдельное научное направление – И.Г. Гердер, Дж. Вико, Н.А. Бердяев, А.Н. Веселовский, М.М. Бахтин, Л.Н. Гумилёв, Г.Д. Гачев, автор «Национальных образов мира», А.И. Солженицын как автор книги «Двести лет вместе», и собственно имагологию как науку со своей теорией и методологией.

У имагологии, по словам Дж. Леерссена, своя «археология», «предыстория»², добавим, уже и «история». Определение статуса имагологии как науки осложняется тем, что ее истоки, по наблюдению В.Б. Земскова, столь же древни, как и история: «Имагология начинается с *культуроразличения*, по принципу мы / они, свой / другой / чужой, с *взаимовидения*, *определения образа “другого”* как условия диалога, взаимоознакомления и взаимодействия древнейших родо-племенных образований»³.

Имагология прошла долгий, как и история человечества, путь и с развитием сознания человека усложнялась в своей структуре и «инструментах». Но на всех этапах ее особенность – «зеркальная» обращенность к реальности, к культуре.

¹ Земсков В.Б. Указ. соч. – С. 13.

² Leerssen J. History and method. – P. 17.

³ Земсков В.Б. Россия на «переломе». – С. 7.

То, что теперь называют имагологией, формировалось и в жизненной практике, и в мифологии и фольклоре. Как отмечает Г. Гачев, «для первобытного племени другие – это уже не “мы”, “нелюди”, часть природы. Еще в Древнем Египте семиты изображались белыми, негры черными, египтяне желтыми, ливийцы красно-коричневыми. Потом греки обнаружили куда большее число людей, на себя не похожих, и назвали их “этносы” (народ, порода)»¹. Среди античных историков и философов, изучавших «другие» народы, – Страбон («География»), Геродот («История»), Платон («Государство», «Законы»), об особенностях и «странностях» «других» народов писали Фукидид, Тацит, Плиний Старший, Иосиф Флавий. Географические открытия, путешествия, торговля, войны, межнациональные контакты способствовали «узнаванию» народами друг друга². Философские рассуждения о понятиях «образа», как отмечает М. Беллер, начинаются с Платона и Аристотеля и проходят через неоплатонизм, эмпиризм и идеализм до феноменологии Гуссерля и лингвокритических теорий Л. Витгенштейна³.

Дж. Леерссен прослеживает «археологию» имагологии к культуре раннеевропейского периода, к традиции Скалигера (1484–1558), когда началась сортировка обществ по национальным категориям, т.е. формализация древней традиции приписывать определенные характеристики национальным или этническим группам. Такое классификаторское стремление связывать культурные различия с этническими стереотипами привело к систематике раннесовременной этнографии и антропологии, иллюстрацию которой Дж. Леерссен находит в австрийской «Таблице национальностей» («Völkertafel»), а более позднюю систематизацию этнических стереотипов и анекдотной информации о национальных характерах, «нравах и обычаях» – в рассуждениях о национальной психологии в трактате Монтескье «О духе законов», в эссе английского философа Дэвида Юма «О национальных характерах», Вольтера «Эссе о нравах и духе народов» и в «Основаниях новой науки об общей природе наций» Джамбаттиста Вико, хотя в период Просвещения основным объектом исследования был человек и человечество, о чем писал Александр Поуп в «Эссе о крити-

¹ Гачев Г. Ментальности народов мира. – М.: ЭКСМО, 2008. – С. 15.

² Земсков В.Б. Указ. соч. – С. 14.

³ Beller M. Perception, image, imagology. – P. 3.

ке» (1713)¹. Однако уже для Вико и еще более для Гердера культурные различия становятся все более явными не как этнографические, а как антропологические категории, как формы поведения, определявшие идентичность каждой нации². По Гердеру, культура нации – это не степень цивилизованности, художественные достижения, а проявление основополагающей идентичности, нечто, возникающее снизу, из низших классов, из фольклора, сельских традиций и народных обычаев. Эта корневая система и определяет культуру. В.Б. Земсков относит возникновение собственно научного интереса к имагологии в широком смысле – к Новому времени, особенно к XVIII в. – к работам Монтескьё, Дж. Вико, И.Г. Гердера и др.

XIX век, продвинувшись дальше, ознаменовал расцвет национальной мысли не только в политике (национальные движения), но и в культуре; в эпоху романтизма считалось, что все сферы культуры отражают национальное начало³, а нации – это естественные, основополагающие, взаимозависимые объединения человечества, что привело к появлению «компаративного метода в гуманитарных науках», в частности в гумбольдтовской сравнительной антропологии, в языкознании⁴. Компаративная лингвистика дала импульс компаративному литературоведению. Якоб Гримм приспособил этнолингвистическую тематику к литературной теории.

Дж. Леерссен, заметив, что литературная критика середины XIX в. объясняла литературные традиции в русле этнических темпераментов, рассматривает это время как период возникновения «национальных литератур»: литература определялась национальностью, языком, а ее история давала ключ к изучению характера, сути нации в целом, определявшемуся «стереотипами и этническими образами»⁵. Эта модель, как считает Дж. Леерссен, достигла кульминации в позитивистском детерминизме и была описана Ипполитом Тэном в теоретическом введении к его «Истории английской литературы» (1863)⁶.

¹ Leerssen J. The poetics and anthropology of national character, (1500–2000) // *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters*. – N.Y.; Amsterdam: Rodopi, 2007. – P. 69.

² Leerssen J. History and method. – P. 18.

³ Leerssen J. The poetics and anthropology of national character, (1500–2000). – P. 73.

⁴ Leerssen J. History and method. – P. 18.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. – P. 19–20.

По мнению В.Б. Земскова, в середине XIX в., исходя из концепции «народного духа» Гердера, Хейман Штейнталь и Мориц Лацарус ставят задачу создания науки – «психология народов», охватывающей то, что теперь входит в сферу антропологии, этнографии, фольклора, классовой и групповой психологии. Алексис де Токвиль разрабатывает на материале американской культуры идею коллективной ментальности, развитую французской школой «Анналов» (Л. Февр, М. Блок, Ж. Ле Гофф и др.). «Природа» каждого народа определяет его особый образ жизни и культуру – эти идеи развивают Вильгельм Вундт в Германии, Густав Шпет – в России¹.

В.Б. Земсков предлагает схему исторической динамики имнологической рецепции и репрезентации, аналогичную описанной, но со своими нюансами и выходом в современность.

1. *Архаика, древние цивилизации, Средние века* – родоплеменные, эпико-мифологические, сказочные, раннецивилизационные, этнические стереотипы. Источник их – «миф, мифологемы, запечатлевшие родо-племенной генезис первопредков на фоне других / чужих, т.е. первичные формы самосознания, без которых невозможны разграничения мы / они, свои / чужие». В античной Европе Аристотель разработал шкалу «человечности» – от диких «не-людей», «полуживотных» до варваров (от звукоподражательного «бар-бар-бар», что означает «бормотанье» или неумение говорить), делившихся на разряды: от «людишек», не способных к самоуправлению, до варваров высшего уровня, способных к самоуправлению, имеющих свою культуру, религию. В Средние века аристотелевская схематика переплеталась или враждовала с религиозно-цивилизационными критериями «чужого».

2. *Новое время – Современность* – новые стереотипы религиозно-цивилизационно-культурные; имперско-идеологические; национально-этнические; универсалистские образы литературы и искусства; пропагандистские, в том числе расистские, националистические имиджи.

Гуманисты отвергли аристотелевскую схему еще во времена испанской колонизации Америки в XVI–XVII вв.; они исповедовали христианский универсализм (францисканцы, доминиканцы) и заявляли, что согласно Христу, «все люди – человеки». Но стереотипы дикаря, варвара не исчезли, они въелись в «культурное подсознательное» европейцев. В XVI–XVII вв. европейские путешественники в записках о Московии, Руси относят москвитов к

¹ Земсков В.Б. Указ. соч. – С. 14.

разновидности восточных варваров. Православные русские в свою очередь воспринимают немцев, поляков как «басурман». Народам предстояло пройти большой путь культурно-хозяйственного, политического (в том числе и военного) «взаимодействия» от перво-ознакомления до современности.

3. С середины XX в. – эпоха массового сознания, ТВ, электронного культуротворчества, переходящая в эпоху Постсовременности – стереотипы, политехнологические имиджи, понятийно-логические структуры, масскультура, образы-стереотипы.

При этом выясняется, что взаимная рецепция стран, особенно важная в эпоху глобализации, тяготеет к новому огрублению, «архаизации», «словно “попятному” движению по шкале исторической динамики». Роль литературы, искусства уменьшается и в культуре Постсовременности, и в имагологической рецепции и репрезентации. «Преобладание грубых, “жестких” стереотипов и политехнологических имиджей затрудняет международный диалог, порождает монологизм, нетерпимость, конфликты цивилизационно-религиозного характера (католически-протестантский / православные миры, западный мир / арабо-мусульманский мир и т.п.)»¹.

* * *

Имагология как научная дисциплина ускользает от четких определений и дат. Сам термин «имагология», по одним источникам, возник в 1920-е годы в социологии, по другим – Х. Дизеринк заимствовал его из работ французских этнопсихологов начала 1960-х годов². По его мнению, сравнительная имагология в конце XIX – начале XX в. была ветвью сравнительного литературоведения со своими целями и методом (хотя и не преподавалась в университетах)³, т.е. возникновение имагологии связано с возникновением сравнительного литературоведения.

Но и тут очевидны разногласия. Так, по мнению В.Б. Земскова, идея «создания сравнительной истории литературы рожда-

¹ Земсков В.Б. Указ. соч. – С. 21–23.

² Поляков О.Ю. Образы и «миражи» Хуго Дизеринка (К программе Аахенской школы компаративистики) // Вестник Вятского государственного университета. – Киров, 2013. – № 3 (1). – С. 121–125.

³ Dyserinck H. Imagology and the problem of ethnic identity // Intercultural studies. – 2003. – № 1. – Mode of access: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/NIDCC03_01/um/2_Dyserinck.pdf

ется практически одновременно с идеей истории национальной, восходит к идеям все тех же блестящих немецких мыслителей – Гердера, Шлегеля и увенчивается в 1827 г. формулой Гёте – “мировая литература”, которая означает, что между литературами существуют не только разделительные, но и соединительные линии»; известный словацкий теоретик компаративизма Дионис Дюришин «писал о неизбежности с рождением идеи “мировой литературы” осознания взаимодействия литератур и появления компаративистики. Он отмечал и отсутствие жестких разделительных линий между историями национальных литератур, что побуждало к развитию сопоставительного подхода»¹.

По Дж. Леерсену, сравнительное литературоведение возникло позднее – с поколением литературоведов после Тэна, воспринимавшим культурное и национальное разнообразие в литературах Европы в менее этнодетерминистском ключе, что знаменует собою начало компаративных исследований². По Х. Дизеринку, сравнительное литературоведение, как и сравнительное право, сравнительная история религии и т.д., возникло на рубеже веков, и все они стремились к «более высоким целям», чем национальные дисциплины. Компаративизм в форме сравнительного литературоведения возник в результате насущной потребности решать проблемы европейской мультинациональности; европейские национальные литературы и культуры вследствие своего разнообразия и множественности выявили конфликты, антагонизмы и вместе с тем возможности преодолеть их; эти проблемы надо было решать в интересах сосуществования европейских национальных обществ (именуемых нациями, народами, лингвистическими общностями). Компаративизм, как замечает Х. Дизеринк, получил официальный статус благодаря деятельности Мелтца де Ломница (Meltzl de Lomnitz) в Клаузенбурге (Клуж), позднее Луи-Поля Беца (Louis-Paul Betz) в Цюрихе и Жозефа Текста (Joseph Texte) в Лионе в 1893 г.³

А в начале XX в. французский литературовед Фернанд Балденсперже написал книгу «Гёте во Франции» (1904) и эссе (1905)

¹ Земсков В.Б. История литературы как жанр: От истоков к истокам? // Земсков В. Образ России в современном мире и другие сюжеты. – М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Гнозис, 2015. – С. 145–146; Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур. – М.: Прогресс, 1979. – С. 22.

² Leerssen J. History and method. – P. 20.

³ Dyserinck H. Imagology and the problem of ethnic identity // Intercultural studies. – N.Y., 2003. – N 1. – Mode of access: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/NIDCC03_01/um/2_Dyserinck.pdf

об образах англичан и немцев, созданных французскими авторами. Он отдавал себе отчет в исторической изменчивости и ситуативности этих образов¹. Заметим, что в 1921 г. вместе с Полем Азаром он основал журнал по сравнительному литературоведению «Revue de littérature comparée» (Париж).

Дж. Леерссен называет «протоимагологическими» исследования в первой половине XX в. во Франции, Германии, США и других местах². В сущности, считается, что имагология как научное направление началась с французских литературоведов – профессора Сорбонны Жана-Мари Карре, издавшего в 1947 г. антигерманскую по своему настрою (что вполне понятно) монографию «Французские писатели и немецкий мир: 1800–1940», и его коллеги и ученика Мариуса-Франсуа Гийяра, автора монографии «Сравнительное литературоведение» (1951)³. Ж.-М. Карре сконцентрировался на рецептивных исследованиях в литературных текстах образов других народов, «чужих», «иностранцев». Он осознанно исследовал не проблемы влияния (о чем пишет в предисловии), а формирование и эволюцию образа Германии во французской литературе XIX – первой половины XX в. Имагология, возникшая как новая субдисциплина в рамках сравнительного литературоведения, быстро обрела свое лицо, свою специфику в так называемых «внешних» (extrinsic) исследованиях литературы, она имела мосты связи с другими гуманитарными науками, стала «ключевой» в исследовании психологического контекста европейских национальных конфликтов и открыла транснациональные перспективы. М.-Ф. Гийяр в главе «Иностранец такой, каким его видят» своей монографии обосновал органичность имагологической проблематики в рамках Парижской школы сравнительного литературоведения и предложил исследовать не национальный характер как таковой, а *восприятие* национального характера, возникающее в результате субъективного и изменчивого высказывания. Гийяр вступил в полемику с литературоведами-компаративистами, слишком большое внимание, с его точки зрения, уделяющими изучению литературных контактов и влияний. По его мнению, изучение влияний иностранных авторов на писателя плодотворно, ибо многое проясня-

¹ Baldensperger F. Goethe en France: Essai de littérature comparée. – Paris: Hachette, 1904; Baldensperger F. L'Angleterre et les Anglais vus à travers la littérature française // Bibliothèque universelle et Revue Suisse. – Lausanne, 1905. – N 44. – P. 305–332.

² Leerssen J. History and method. – P. 20.

³ Carré J.-M. Les écrivains français et le mirage allemand, 1800–1940. – Paris, 1947; Guyard M.-F. La littérature comparée. – Paris: PUF, 1951.

ет в его творчестве. Но когда речь идет о влиянии одной национальной литературы на другую, зачастую все сводится к произвольным построениям, так как нация – сложный конгломерат и не редуцируется к простому единству. Поддержав Ж.-М. Карре, М.-Ф. Гийяр предложил переключиться с проблемы литературных влияний на проблему рецепции «другого» и понять, как формируются и существуют в индивидуальном или коллективном сознании «великие мифы» о других народах и нациях, увидев в этом путь к обновлению компаративистики. По его мнению, изучение имагологической проблематики, выходящее за пределы литературоведения, способно помочь человечеству преодолеть иллюзии, порождаемые стереотипными представлениями о нациях. Таким образом, на литературоведческой основе наметился выход имагологии к культурфилософским проблемам.

Меж тем еще раньше в США разрабатывается инструментарий имагологии. Термин «стереотип» (греч. *stereos* – твердый, *typos* – отпечаток) ввел в научный оборот не позднее 1922 г. известный американский социолог Уолтер Липпман в книге «Общественное мнение». По его мнению, человек, постигая мир, создает «в уме картину» явлений, которые непосредственно не наблюдал, но имеет о них представление до того, как столкнулся с ними в жизни. Эти представления – стереотипы – складываются у него под влиянием культурного окружения: «Большей частью мы не сначала смотрим, а потом даем определение, а сначала даем явлению определение, и потом уже наблюдаем его. В [...] неразберихе внешнего мира мы выхватываем то, что предлагает нам наша культура, и склонны воспринимать эту информацию в виде стереотипов»¹.

Стереотипы позволяют человеку выйти за рамки своего узкого социального, географического и политического окружения и составить представление о мире. У. Липпман отмечает, что стереотипы передаются из поколения в поколение и часто воспринимаются уже как факт. Если личный опыт человека противоречит стереотипу, он либо не замечает этого, либо считает это исключением и забывает о нем; у более чуткого человека в такой ситуации меняется мировосприятие. По мнению У. Липпмана, стереотип может быть правдой, частично правдой или ложью; система стереотипов, возможно, стержневая для нас, ибо сохраняет нам время, упрощает жизнь. То есть две важные черты стереотипа – это его детерминированность культурой и способность быть средством «экономии» усилий человека, в том числе языковых, при освоении мира.

¹ Lippmann W. Public opinion. – N.Y.: Harcourt, Brace, 1922. – P. 81.

В 1920–1930-х годах разработка теории стереотипов была продолжена в Америке в работах о проблемах общественного мнения. По мнению историка Роберта Бинкли, назвавшего стереотип «величайшим всеобщим знаменателем»¹, стереотипы позволяют человеку адекватно оценивать политическую ситуацию, слишком сложную для анализа и далекую от сферы его деятельности. А его соотечественники Д. Кац и К. Брейли в 1933 г. определили этнический стереотип как «устойчивое представление, мало согласующееся с реалиями, которые оно стремится представить, и рождаемое присущим человеку свойством сначала определить явление, а уж потом его пронаблюдать»². Вторая мировая война дала новый импульс изучению этнических стереотипов, показав, сколь значительна роль традиционных представлений народов друг о друге и как важно изучать пути их формирования (а значит, и воздействия).

Дж. Леерссен оценивает 1950-е годы как благоприятный период для имагологии, по крайней мере в Западной Европе. Немецкие ученые преодолели пропасть этнически тенденциозной псевдонауки. Во французских социальных науках воцарился структурализм в духе Леви-Стросса: социальные психологи стали исследовать старую тематику «национальной психологии» в структуралистских понятиях и воспринимать «национальные идентичности» как коллективные автообразы (self-images), обретающие форму в контексте противопоставления Я – Другой. Европа начала думать о транснациональном проекте – европейской интеграции³.

Но тут, как известно, исследование «образов» и «миражей» раскритиковал Рене Уэллек и некоторые из его последователей. Ему не нравились междисциплинарные возможности имагологии. Он увидел в ней форму «литературной социологии», более близкую этноантропологии, чем литературоведению, дело которого – разработка «теории литературы» и изучение специфики литературного текста⁴. Корни этого негативного отношения Х. Дизеринк прослеживает в русском формализме и американской «новой критике», основывающихся на «внутреннем» (intrinsic), по выражению Р. Уэллека,

¹ Binkley R.C. The common concept of public opinion in the social sciences // Social forces. – Oxford: Oxford univ. press, 1928. – Vol. 6, N 3. – P. 393.

² Katz D., Braly K. Racial stereotypes of one hundred college students // Journal of abnormal and social psychology, 1933. – Vol. 28, N 3. – P. 288–289.

³ Leerssen J. History and method. – P. 22.

⁴ Welck R. Proceedings of the second congress of the ICLA, 1958. – Chapel Hill, 1958. – P. 149.

или эстетическом исследовании литературы. Престиж Уэллека как автора «Теории литературы» (в соавторстве с О. Уорреном), а позднее монументальной «Истории литературной критики» был огромен и своим «авторитетным мнением» он нанес, как считает Х. Дизеринк, сокрушительный удар по имагологии, а заодно и по сравнительному литературоведению: после нападок Уэллека и особенно после смерти Карре, во Франции наступила стагнация¹. Х. Дизеринк приводит определение видного американского литературоведа-компаративиста Ульриха Вайнштейна печальной истории имагологии: «От экстаза к агонии» (From Ecstasy to Agony), считает состояние компаративистики в евро-американском регионе, впрочем, как и в других районах мира, с тех пор плохим, и предрекает: когда будет написана история гуманитарных наук XX в., провал сравнительного литературоведения окажется в ней, возможно, одной из самых печальных глав².

Дж. Леерссен разделяет точку зрения Х. Дизеринка: введение Уэллем «раскола» между анализом текста и «внешним контекстом» во многом парализовало мировую компаративистику³. Отметим это «во многом», означающее «не полностью», о чем свидетельствовала, в частности, деятельность самого Х. Дизеринка, специалиста по франко-бельгийским и франко-немецким литературным связям, который в Германии с 1960-х годов разрабатывал имагологическую проблематику. В статье «К проблеме “имиджей” и “миражей” и их исследования в рамках сравнительного литературоведения» (1966), ставшей основой «Аахенской программы по имагологии», отвечая на критику Уэллека, Дизеринк заметил, что национальные образы и стереотипы не внешни для ткани текста, а питают саму его суть, но исследователь национальных образов должен не замыкаться на «внутреннем анализе» и использовать методы пограничных наук, основываясь прежде всего на литературоведении, поскольку для литературных произведений национальные образы имманентны, их можно анализировать и с позиций «новой критики», и с учетом национального социокультурного кон-

¹ Исследование Клода Дижона «Немецкий кризис французской мысли», которого незадолго до смерти опекал Ж.-М. Карре, Х. Дизеринк называет одним из удивительных исключений, но оно не возродило компаративистики. Dyserinck H. Imagology and the problem of ethnic identity // Intercultural studies. – N.Y., 2003. – N 1. – Mode of access: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/NIDCC03_01/um/2_Dyserinck.pdf

² Ibid.

³ Leerssen J. History and method. – P. 23.

текста¹. На теории Х. Дизеринка, его сосредоточенности не столько на образах «другого» как эстетического или социокультурного феномена, сколько на функционировании национальных образов в рамках изучения трансграничных культурных взаимодействий явно сказалось его происхождение из многоязычной Бельгии с ее смешением, наложением друг на друга, порой конфликтным, разных этносов: фламандцев, говорящих на нидерландском языке, валлонцев с их французским и валлонским языками, и немецкоговорящим меньшинством. Дизеринк виртуализировал понятие «нация». С его точки зрения, нация – это не реально существующая общность, а ментальная конструкция, образы и имаготипические структуры являются не отражением реальных, подлинных качеств сообществ (наций, народов), но фикциями, вымыслами, т.е. представлениями, которые возникают по ходу истории в странах или по поводу этих стран. О компаративном литературоведении с его литературной мультинациональностью Дизеринк писал в понятиях не объективно существующей национальной таксономии, а национальных «субъективностей» (идеи, образы, стереотипы), которые насквозь – «вкривь и вкось» – пересекают европейский (и мировой) культурный пейзаж².

Так, в имагологии, как отмечает Дж. Леерссен, произошел переход от «эссенциализма» к «конструктивизму», хотя представление о реальных, объективных национальных характерах кое-где сохранилось³. Однако преимущественно закрепилось мнение о том, что имагология исследует имаготипические структуры, т.е. ментальные модели, которые служат основой национальной идентичности и самоидентификации той или иной нации, и их объективирование в литературе.

В 1980-е годы во Франции Даниель-Анри Пажо, продолжая традиции французской имагологии, на основе анализа французских образов Португалии и Испании предложил свою теорию исследования образа «чужого» – «культурную иконографию» (тут многое определила антропология Леви-Стросса), т.е. изучение литературного образа зарубежных народов в целостном культурном контек-

¹ Dyserinck H. Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft // Arcadia. – Berlin, 1966. – N 1. – S. 107–120. – Mode of access: <https://imagologica.eu/cms/UPLOAD/dyser.pdf>

² Dyserinck H. Imagology and the problem of ethnic identity // Intercultural studies. – N.Y., 2003. – N 1. – Mode of access: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/NIDCC03_01/um/2_Dyserinck.pdf

³ Leerssen J. History and method. – P. 25.

сте, учитывая весь спектр подходов различных гуманитарных наук¹. Отношения между «собой» и «другим» Пажо рассматривал как культурную конфронтацию, раскрывающую идеологический горизонт одного или нескольких человек. При этом семиотическая система культуры реципиента находит выражение в стереотипах, сочетающих в себе минимум информации с максимумом смысла. И в детали можно увидеть суть целого. Цель «культурной иконографии» – изучить сложный механизм формирования образов «чужого» под воздействием политических, исторических, социокультурных и прочих факторов. Д.-А. Пажо считает позитивным вектором современного литературоведения сближение компаративистики с культурной антропологией и историей идей. Он призывает не отделять изучение образа «другого» в литературе от исследования культурных моделей и ценностных систем, задающих писателю критерии отбора материала и принципы создания образа «чужого», что предполагает исследование образов чужих стран и народов в широком историко-культурном контексте. Д.-А. Пажо считал, что вопрос истинности образа чужой страны не корректен и не входит в задачи имагологического исследования. Цель – изучение законов построения дискурса, принципов и приемов создания образа «чужого», роли стереотипов в этом процессе.

Дж. Леерссен отмечает с конца 1980-х – начала 1990-х годов фундаментальную переориентацию в литературоведческих исследованиях. В центре внимания оказывается «теория» сама по себе, ориентированная на сочетание современной культурфилософии с текстуальной интерпретацией. Историко-литературные исследования сближаются с социальными и историческими науками, которые в свою очередь переживают «культурный поворот» и обращаются к литературным источникам².

В конце XX в. Дж. Леерссен отмечает возрастающую роль имагологии в связи с тем, что падение коммунизма и дальнейшая

¹ Pageaux D.-H. Une perspective d'études en littérature comparée: L'imagerie culturelle // *Synthesis*. – Stuttgart, 1981. – N 8. – P. 169–185; Pageaux D.-H. L'imagerie culturelle: De la littérature comparée à l'anthropologie culturelle // *Synthesis*. – Stuttgart, 1983. – N 10. – P. 79–88; Pageaux D.-H. De imagerie culturelle à l'imaginaire // *Précis de la littérature comparée* / Ed. by Brunel P., Chevrel Y. – Paris, 1989. – P. 133–161; Pageaux D.-H. Image/Imaginaire // *Beyond the pug's tour. National and ethnic stereotyping in theory and literary practice* / Ed. by Barfoot C.C. – Amsterdam; Atlanta, 1997. – P. 367–379; Pageaux D.-H. L'imagerie culturelle: de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle // *Synthesis*. – Stuttgart, 1983. – N 10. – P. 79–88.

² Leerssen J. History and method. – P. 24.

интеграция Европы привели к возрождению национализма. Глобализация и нарастающая мультикультурная природа современных обществ на Западе также содействовали возрождению значения этнического начала и религии. При этом возрождение национальных позиций в 1990-е (в политике и науке) было не столько чем-то новым, сколько новой волной чего-то, что в предыдущие десятилетия было немодным. Также традиция компаративистской имагологии, будучи маргинальной, теперь выходит на авансцену¹. Имагология существует и в западных, и в восточноевропейских (особенно Польше) странах. Особое внимание привлекают работы французского ученого Жан-Марка Мура, который систематизировал имагологические исследования и ввел понятие «имагема», идентичное «национальному образу», утверждая при этом, что имагема амбивалентны и не склонны к устареванию². Аахенская программа Дизеринка продолжена в университете Амстердама. Конференции по имагологии проходят в Бергамо. В Германии и Австрии имагологическую традицию разрабатывают прежде всего англисты – Станцель, Захарасиевич. Национализм на Балканах дал импульс ученым в Болгарии и бывшей Югославии критически исследовать дискурс национальности и национального стереотипа³.

Сам Дж. Леерссен в рамках Европейских исследований в Амстердаме провел историческое исследование взаимодействия между дискурсом, политической окраской национальных характеров и их риторическим изображением в литературных текстах, основываясь на Аахенской программе Х. Дизеринка⁴. Вместе с ним Дж. Леерссен издает серию книг «*Studia Imagologica*». В этой серии, в частности, вышла коллективная монография «Имагология: Культурная конструкция и литературная репрезентация национальных характеров: Критический обзор» (2007), сочетающая анализ разных подходов и понятий из различных гуманитарных наук и систематизирующая национальные характеристики и стереотипы европейской культурной традиции⁵. Ее составители и

¹ Leerssen J. History and method. – P. 25.

² Moura J.-M. L'imagologie littéraire: Tendances actuelles // Perspectives comparatistes / Dir. Bessière J., Pageaux D.-H. – Paris, 1999. – P. 17.

³ Ibid. – P. 26.

⁴ Leerssen J. The rhetoric of national character: A programmatic survey // Poetics today. – Durham, 2000. – N 21. – P. 267–291.

⁵ Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey / Ed. by Beller M., Leerssen J. – N.Y.; Amsterdam: Rodopi, 2007.

редакторы М. Беллер и Дж. Леерссен, двигаясь в русле работ Х. Дизеринка, разрабатывают теории транснационального культурно-исторического исследования национальных стереотипов¹.

Причины увеличения числа теоретических и практических работ по имагологии объяснимы и преодолением в свое время инициированной Р. Уэллеком маргинализации имагологии, и развитием имагологических методов и подходов в смежных с литературоведением гуманитарных дисциплинах. Один из образцов такой множественности перспектив – исследование образа Германии в английской, американской и других литературах². Чем больше масштаб и число этих исследований, тем нужнее методологическая легитимизация и точность. Польская исследовательница Малгоржата Швидерска предваряет анализ образов западноевропейских народов, в частности Польши, в творчестве Достоевского исследованием «концептуальных неопределенностей»³. Порой в имагологии возникают, казалось бы, уже решенные в прошлом проблемы, но, видимо, у каждой страны «свое время». Так, французский исследователь И. Шеврель, отзывающийся в книге «Сравнительное литературоведение» (2006) об имагологии как об актуальном направлении современной компаративистики, системно изучающем представления одного народа о другом, разграничивает понятия «рецепция» и «влияние», отметив, что в имагологических исследованиях первое практически вытеснило второе, поскольку рецепция более связана с процессом коллективного восприятия (и потому более соответствует духу имагологии), тогда как влияние индивидуально (можно говорить о рецепции немецких романтиков во Франции или о влиянии лишь одного из них, Э.Т.А. Гофмана)⁴. В Великобритании в 2013 г. вышла коллективная монография «Россия в Британии 1880–1940. От мелодрамы к модернизму», где исследователи из Оксфорда – Ребекка Бисли и Филип Росс Буллок – в программной для книги статье «Против концепта влияния...» анализируют современное состояние и перспективы

¹ Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey / Ed. by Beller M., Leerssen J. – N.Y.; Amsterdam: Rodopi, 2007. – P. XV.

² Blaicher G. Das Deutschlandbild in der englischen Literatur. – Darmstadt, 1992; Zacharasiewicz W. Das Deutschlandbild in der amerikanischen Literatur. – Darmstadt, 1998.

³ Świdarska M. Studien zur literaturwissenschaftlichen Imagologie: Das literarische Werk F.M. Dostoevskijs aus imagologischer Sicht mit besonderer Berücksichtigung der Darstellung Plens. – München, 2001. – P. 21–72.

⁴ Chevrel I. La littérature comparée. – Paris, 2006. – C. 7.

исследований восприятия русской культуры в Англии и отмечают, что их стрелки переводятся с «проблемы влияния» на более широкий круг воздействия и взаимодействия, охватывая переводы, библиотеки, журналы, правительственные учреждения, концертные залы, университеты, издательства, театры и кино. Методологическую модель изучения «влияния» сменяет изучение проблем распространения, перевода, посредничества¹.

Со второй половины 1990-х годов имагология стала активно развиваться в российской науке – особенно в конкретно-исследовательском и популяризаторском планах – с широкой географией распространения по России². В Вятском государственном универ-

¹Beasley R., Bullock P.R. Against influence: On writing about Russian culture in Britain // *Russia in Britain, 1880–1940. From melodrama to modernism.* – Oxford: Oxford univ. press, 2013. – P. 1–18.

²См.: Одиссей. Человек в истории. Образ «другого» в культуре / Отв. ред. Гуревич А.Я. – М.: Ин-т всеобщей истории РАН, 1994; Михальская Н.П. Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв. – М.: МПГУ, 1995; Образ России и русские в восприятии Запада и Востока / Отв. ред. Багно В.Е. – СПб.: Канун, 1998; Образ России. Русская культура в мировом контексте / Под общ. ред. Чельшова Е.П. – М.: Азбуковник, 1998; Россия и Запад. Формирование внешнеполитических стереотипов в сознании российского общества первой половины XX века / Отв. ред. А.В. Голубев. – М.: Ин-т российской истории РАН, 1998; Большакова А.Ю. Образ Запада в русской литературе // *Филологические науки.* – М., 1998. – № 1. – С. 3–13; Поляки и русские в глазах друг друга / Отв. ред. Хорев В.А. – М.: Индрик, 2000; Артемова Е.Ю. Культура России глазами посетивших ее французов (последняя треть XVIII века). – М.: Ин-т российской истории РАН, 2000; Образы России в научном, художественном и политическом дискурсах / Отв. ред. Ермаченко И.О. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 2001; Лев Копелев и его «Вуппертальский проект» / Под ред. Драбкина Я.С. – М.: Памятники исторической мысли, 2002; Мезин С.А. Стереотипы России в европейской общественной мысли XVIII века // *Вопросы истории.* – М., 2002. – № 10. – С. 148–157; *Миры образов – образы мира = Bilderwelten – Weltbilder: Справочник по имагологии* / Пер. с нем. Логвинова М.И., Бутковой Н.В. – Волгоград: Перемена, 2003; Поляки и русские: Взаимопонимание и взаимонепонимание / Сост. Липатов А.В., Шайтанов И.О. – М.: Индрик, 2000; Россия – Польша: Образы и стереотипы в литературе и культуре / Отв. ред. Хорев В.А. – М.: Индрик, 2002; Нойманн И.Б. Использование «Другого»: Образы Востока в формировании европейских идентичностей. – М.: Новое издательство, 2004; Хорев В.А. Польша и поляки глазами русских литераторов: Имагологические очерки. – М.: Индрик, 2005; Сенявский А.С., Сенявская Е.С. Историческая имагология и проблема формирования «образа врага» (на материалах российской истории XX века) // *Вестник РУДН.* – М., 2006. – № 2(6). – С. 54–72; Россия как Другой // *Отечественные записки.* – М., 2007. – № 5. – Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru/2007/5>; Луков Вал.А., Луков Вл.А. Россия и Европа: Диа-

ситете О.Ю. Поляков и О.А. Полякова создали центр по изучению методологии имагологии¹. В Нижегородском госуниверситете им. Н.И. Лобачевского существует научно-исследовательская лаборатория «Изучение национально-культурных кодов русской идентичности в контексте европейской ментальности на рубеже XX–XXI веков». С 2014 г. по инициативе кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета начал издаваться журнал «Имагология и компаративистика». Защищаются кандидатские и докторские диссертации².

В российской имагологии выделяется коллективный труд «На переломе: Образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI в.)»³, подготовленный литературоведами ИМЛИ и ИНИОН во главе с

лог культур во взаимном отражении литератур // Знание. Понимание. Умение. – М., 2007. – № 1. – С. 124–131; Барабаш В.В., Бордюгов Г.А., Котеленец Е.А. Образы России в мире. – М.: Ассоциация исследователей русского общества, 2010; Хабибуллина Л.Ф. Миф России в современной английской литературе. – Казань: Казанский ун-т, 2010; Власть и образ. Очерки потестарной имагологии / Отв. ред. Бойцов М.А., Успенский Ф.Б. – СПб.: Алетей, 2010; Ощепков А.Р. Имагология // Знание. Понимание. Умение. – М., 2010. – № 1. – С. 251–253; Репина Л.П. «Национальный характер» и «Образ Другого» // Диалог со временем. – М., 2012. – Вып. 39. – С. 9–19; Журавлева В.И. Понимание России в США: Образы и мифы 1881–1914. – М.: РГГУ, 2012; Поршнева О.С. Историческая имагология в современной российской историографии // Бакунинские чтения. XII Всероссийская конференция, посв. 90-летию заслуженного деятеля науки России, профессора А.В. Бакунина. – Екатеринбург: УРФУ, 2014. – Т. 1. – С. 126–129; Трыков В.П. Имагология и имагопоэтика // Знание. Понимание. Умение. – М., 2015. – № 3. – С. 120–129; Козлова А.А. Имагологический метод в исследованиях литературы и культуры // Обсерватория культуры. – М., 2015. – № 3. – С. 114–118; Капустянская К.В., Кубанев Н.А., Набилкина Л.Н. Имагология и диалог культур // Обсерватория культуры. – М., 2016. – № 1. – С. 31–35 и др.

¹ Имагологические аспекты русской и зарубежной литературы: Сб. ст. / Отв. ред. Поляков О.Ю. – Киров, 2012; Поляков О.Ю., Полякова О.А. Имагология: Теоретико-методологические основы. – Киров: Радуга-ПРЕСС, 2013.

² См.: Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX века. – Казань, 2010; Папилова Е.В. Художественная имагология: Немцы глазами русских (на материале литературы XIX в.). – М.: МГУ, 2013; Костионова М.В. Литературная репутация писателя: перевод как отражение и фактор формирования (на материале русских переводов романа Ч. Дикенса «Записки Пиквикского клуба»). – М.: МГУ, 2014; Королева С.Б. Миф о России в британской литературе, (1790–1920-е годы). – Нижний Новгород, 2014.

³ «На переломе»: Образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI в.) / Отв. ред. В.Б. Земсков. – М.: Новый хронограф, 2011.

В.Б. Земсковым, где ученые впервые в таком масштабе – на материале культуры и литературы Германии, Франции, Великобритании, США, Польши, Сербии, Канады, стран Латинской Америки – исследовали имагологическую рецепцию и репрезентацию России на новейшем этапе ее истории, в соотношении с давним и недавним прошлым страны (работа над нею шла в 2006–2009 гг.). Главная цель книги – осмысление рецепции и репрезентации «образа России» как культурно-цивилизационного субъекта мировой истории в странах Европы и Америки, прежде всего на современном этапе. Речь идет об одном из самых трудных и драматических периодов исторической судьбы России – периоде от стагнации социализма, перестройки с середины 1980-х годов и последующих событий вплоть до сегодняшних дней; хотя в более широком смысле отношение к теме имеет не только весь XX век, но и все русское прошлое, куда уходят корни проблем и истоки образа России в зарубежных культурах. Однако прошлое здесь в основном пункт референции для истолкования восприятия и построения образа России в других культурах на современном этапе. По мнению автора теоретической вводной статьи к книге В.Б. Земскова (на многие положения которой мы уже ссылались), человечество издавна стремилось решить проблему, противопоставив различным видам «центризмов» (этноцентризм – национальный, цивилизационный, идеологический) набор «универсализмов» (христианский, гуманистический, марксистско-социалистический, либерально-демократический, на нынешнем этапе – разные проекты глобализации), но проблема в том, что каждая универсалистская парадигма скрывает какой-нибудь из «центризмов», как это происходит сегодня с западной «глобализацией», «за которой стоит все тот же старый, “добрый” “Рах Americana”». Идеи преобразования миропорядка на основаниях многополярности, децентрализации, полицентричности также не отменяют различные виды “центризмов”. Борьба “центризмов” – это константа и механизм мировой истории, а эффективным орудием этой борьбы всегда были и остаются имагологические стереотипы и имиджи. Метафорически можно сказать, что существует своего рода планетарная геополитическая подкорка, мировое “подсознание”, в котором идет хаотическая борьба и взаимодействие стереотипов, имиджей, образов “себя” и других / чужих, и в этой массе число положительных образов, видимо, всегда меньше, нежели число образов враждебно-конкурентного характера¹.

¹ Земсков В.Б. Россия на «переломе». – С. 23–24.

В.Б. Земсков отмечает возникновение в имагологии деконструктивистско-релятивистского направления: в свое время идеологии уже были для одних истиной, для других ложью, теперь имагология как создание имиджей идет дальше и виртуализирует реальность, вынуждая сомневаться в ее существовании. Ученый видит в этом отзвуки идей немецкого философа и социолога Юргена Хабермаса. Если У. Липпман полагал, что стереотип («этот миф») необязательно ложный, и придерживался «срединной позиции», то теперь ситуация радикально изменилась. Ю. Хабермас вводит вместо *идеологии* – понятие *имагологии*, которым стали обозначать «систематическое искажение, возникающее в процессе коммуникации»¹ из-за ориентации не на реальность, а на искаженные образы СМИ, на псевдореальность.

А вот что пишет Милош Кундера: «Потерпели крах все идеологии: в конечном счете их догмы были разоблачены как иллюзии, и люди перестали воспринимать их всерьез [...] Имагология превзошла реальность [...] разрушила ясную картину мира и стала фундаментом манипуляции, основанной на некоторых трактовках явления или человека, подчас не имеющих отношения к действительному положению дел, но адекватных целям манипуляции». Одна из форм манипуляции – имиджмейкерство, попытка показать человека, претендующего на политическое или иное лидерство, в выгодном свете. Эта техника, применяемая в общественной сфере PR, называется *манипулятивной* и означает скрытое управление людьми посредством схем коммуникации, воздействие на поведение людей, не раскрывающее ожидаемых результатов и создающее иллюзию, что манипулируемый сам пришел к навязанным ему решениям. Цель манипулятивной модели – пропаганда; вопрос об истине не ставится². Но в этом случае речь идет уже не о имагологии как научном направлении, а о имиджелогии как крайности имагологии или даже независимом феномене политологического характера.

¹ Habermas J. The structural transformation of the public sphere. – Cambridge: Polity press, 1989. – P. 2.

² Кундера М. Бессмертие. – М., 1996. – С. 126–127.

Итак, имагология – сфера исследований в разных гуманитарных дисциплинах. Ее источники – литература, фольклор, язык, культура (массовая и элитарная), различные виды искусств, данные семиотики, этнолингвистики, этнопсихологии, этнографии, этнологии, истории, политологии и др. Существуют разные виды имагологии: литературоведческая, лингвистическая, искусствоведческая, историографическая, изучающая материалы национальной истории, архивные документы, мемуары, из которых можно почерпнуть сведения о формировании и изменении представлений одного народа о другом в ходе истории. В рамках исторической имагологии сформировалась субдисциплина – потестарная имагология (от латинского *potestas* – власть), т.е. изучение образов власти и ее репрезентации в иллюстрациях, миниатюрах, гравюрах, театрализованных постановках, письменных текстах и так далее.

На практике приемы создания образа «другой нации» разнообразны – от концептуализированного полноценного характера, от метафор до выразительных высказываний или простого, но говорящего само за себя упоминания. Любые художественные, документальные тексты (например, травелог), эссеистика представляют собой многоуровневый объект имагологического исследования, требующий эстетического, психологического, культурологического анализа. Как отмечает Дж. Леерссен, существует много доказательств того, что национальные стереотипы наиболее эффективно проявляются в художественной литературе, а также в кино и комиксах. Изучая полученные из разных источников материалы, имагология стремится к их обобщению и выработке некой общей парадигмы рецепции «чужих» в пространстве того или иного национального сознания¹.

Особенность имагологии в том, что она имеет не только научное, академическое, но более широкое – общественное значение. Хуго Дизеринк в работе «Компаративная имагология. О политической значимости литературоведения в Европе» (1988) пишет об ее важной гуманитарной функции: имагология способствует узнаванию народами друг друга в сложном мультинациональном европейском пространстве². Изучение стереотипов, клише тем более необ-

¹ Leerssen J. History and method. – P. 26.

² Dyserinck H. Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur // Europa und das nationale Selbstverständnis: Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des XIX und XX Jahrhunderts / Hrsg. von Dyserinck H., Syndram K.U. – Bonn: Bouvier, 1988. – S. 13–38.

ходимо, что нередко они являются «миражами». Цель имагологии, по мнению М. Беллера, – «описание происхождения, процесса и функционирования национальных предрассудков и стереотипов, выведение их на поверхность, анализ их. Хотя предрассудки неуничтожимы, они все время возникают заново, как головы гидры»¹.

В заключение заметим, имагология выходит за рамки узких определений. По мнению Х. Дизеринка, компаративистская имагология – часть философской антропологии как науки о человеке, живущем в мире, характеризующемся коллективными различиями, – называются ли они «националистическими», «этническими» или как-то иначе². Имагология, по В.Б. Земскову, представляет собою «разновидность культурно-общественного сознания, особую и коренную форму миропознания», «специфический и базовый вид культуротворчества»³. Вместе с тем имагология наиболее признана как разновидность сравнительного литературоведческого исследования⁴, но она неизбежно выходит за пределы литературоведения и вписывается в широкое междисциплинарное поле культурологии и социальных наук. Но как бы ни варьировалось определение имагологии, обретая новые масштабы и смыслы, для ученых, занимающихся практическими исследованиями, важно то, что она имеет свой предмет, обладает своей междисциплинарной методологией и на этом этапе ее можно признать автономной дисциплиной в рамках компаративистики.

¹ Beller M. Perception, image, imagology. – P. 12.

² Dyserinck H. Imagology and the problem of ethnic identity // Intercultural studies. – N.Y., 2003. – N 1. – Mode of access: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/NIDCC03_01/um/2_Dyserinck.pdf

³ Земсков В.Б. Россия на «переломе». – С. 7.

⁴ Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. – N.Y.; Amsterdam: Rodopi, 2007. – P. XIII.

А.Е. Махов

ИСТОРИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЭМОЦИЙ В СОВРЕМЕННОМ ЗАПАДНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Аннотация. В статье рассматривается литературоведческий вклад в междисциплинарный проект исторических исследований эмоций, развивающийся в различных гуманитарных науках с начала 1990-х годов. Трактуя человеческие эмоции не как неизменные антропологические константы, но как историко-культурно обусловленные феномены, литературоведческие исследования эмоций в целом сосредоточены на решении трех задач: 1) демонстрации исторической изменчивости той или иной эмоции, а также способов ее репрезентации; 2) выявлении литературной инсценированности эмоции; 3) «эмоциональной картографии» определенной исторической ментальности.

Ключевые слова: эмоций история; исторические исследования эмоций; жест; инсценировка эмоций; эмоциональные сообщества; перформативность; ролевая игра; разум и сердце; отвращение; миннезанг; куртуазная культура; средневековая культура; англосаксонская средневековая словесность.

Эмоциональная жизнь человека, а также способы ее выражения в различных знаковых системах (словесной, визуальной, отчасти музыкальной) стали предметом исторически ориентированных исследований лишь с начала 1990-х годов. К настоящему времени работы в этой области образовали междисциплинарное направление исторических исследований эмоций (в немецкой терминологии – Historische Emotionsforschung), к которому причастны различные гуманитарные дисциплины: философия, история, искусствоведение, психология, социология, а также в немалой мере литературоведение.

Основной теоретический постулат данного направления (именуемого также исторической психологией) состоит в том, что человеческие эмоции не являются неизменными и врожденными антропологическими константами, но обусловлены исторически и потому должны изучаться как культурные феномены.

Предшественниками исторической психологии были немецкие историки и социологи конца XIX – середины XX в. (Карл Лампрехт, Норберт Элиас и др.), которые отмечали глобальные изменения в человеческой психике, рассматривая их как следствие социальных процессов, а также французская школа истории ментальностей (Марк Блок, Люсьен Февр), которая трактовала эмоции в контексте социальных отношений.

В самой же психологии исторический подход к эмоциям как культурно опосредованным объектам начал утверждаться в 1980-е годы, постепенно отвоевывая исследовательскую территорию у психоанализа с его внеисторическими и биологическими концепциями. Однако и в пределах психоанализа в середине XX в. развивается прикладное историзирующее направление – так называемая психоистория, которая применяла психоаналитические концепты к явлениям и фактам различных эпох. Может показаться, что интерес к прошлому объединяет психоисторию и современные исторические исследования эмоций. Однако на самом деле между этими направлениями существует принципиальное различие: психоистория, в отличие от исторической психологии, исходила из тезиса о неизменности человеческой души; к исторически отдаленным друг от друга психическим феноменам она применяла одни и те же объяснительные модели, заимствованные из арсенала психоанализа (эдипов комплекс, нарциссизм, страх кастрации, невроз как следствие вытесненных влечений и т.п.).

Психоистория, таким образом, представляет собой раздел психоанализа и по сути своей противостоит историческим исследованиям эмоций. Различие методик и даже самого предмета этих двух дисциплин прояснено в статье Рюдигера Шнелля «Психоанализ, исторические исследования эмоций, литературоведение: трудные отношения. Размышления медиэвиста»¹, в которой четко разграничены психоаналитический и исторический подходы к

¹ Schnell R. Psychoanalyse, historische Emotionsforschung, Literaturwissenschaft: Ein schwieriges Verhältnis. Überlegungen eines Mediävisten // Zeitschrift für deutsche Philologie. – Berlin, 2011. – Bd 130, H. 3. – S. 388–417.

изучению эмоций, а также сформулированы следствия, которые вытекают из данного разграничения для литературоведения.

Исторические исследования эмоций в самом деле интенсивно осваивают то проблемное поле, которое ранее в значительной мере принадлежало психоанализу в различных его вариантах (в том числе психоаналитическому литературоведению). Однако методы этих дисциплин различны: метод исторической психологии – описание (*Beschreibung*), метод психоанализа – объяснение и / или понимание (*Erklärung, Verstehen*). Но различны и предметы, которыми занимаются эти дисциплины. Психоанализ стремится объяснить скрытые в подсознательном причины, порождающие эмоцию, не интересуясь зримыми манифестациями психического: он занят незримым и внутренним, трактуя все визуально воспринимаемое лишь как симптомы, позволяющие анализировать глубинные процессы. Исторические исследования эмоций, напротив, сконцентрированы на «внешнем» – на телесных проявлениях эмоций, жестах, мимике, физических действиях, ритуалах и т.п. Они сосредоточены на способах и функциях *изображения* психико-эмоциональных феноменов и, как правило, не пытаются проникнуть в глубину «переживаний» автора или героя, а тем более – в их бессознательное.

Особенно характерен интерес к жестике, возникший первоначально в медиевистских иконографических исследованиях: Франсуа Гарнье в первом томе своей работы «Язык образа» реконструирует систему средневековых жестов, выявляя, насколько это возможно, их семантику; во втором же томе предпринимает опыт построения «грамматики жестов», а также соотносит визуальные изображения жестов с их словесными (к сожалению, немногочисленными) описаниями¹. Собственно литературоведческий подход к средневековой жестике представлен, в частности, монографией Джона Энтони Барроу «Жесты и взгляды в средневековом повествовании»².

¹ Garnier F. Le langage de l'image au Moyen Âge: Signification et symbolique. – Paris: Léopard d'or, 1982; Garnier F. Le langage de l'image au Moyen Âge. II: Grammaire des gestes. – Paris: Léopard d'or, 2003. Работа по выявлению семантики средневековых жестов ведется и в России – см., например: Махов А.Е. «Они показывали ему кукиши...» Жесты богохульства в культовых образах: Нарратив и медитация // Изображение и культ: Сакральные образы в христианских традициях: Материалы научной конференции, (Москва, РАНХиГС, 16–17 июня 2017) / Отв. ред. и сост. Антонов Д.И. – М.: Издательский дом «Дело», 2017. – С. 76–83.

² Burrow J.A. Gestures and looks in medieval narrative. – Cambridge; N.Y.: Cambridge univ. press, 2002.

Мы можем, вслед за Р. Шнеллем, разделить проблемное поле исторических исследований эмоций на пять основных областей, «сфер интереса».

1. Чувства / эмоции как психический опыт. Историков эмоций интересует вопрос о том, что и как чувствовали люди минувших эпох, в какой мере их эмоциональный опыт отличался от современных нам. Так, Ирмгард Гефарт в работе о «гневе Нибелунгов» реконструирует эмоциональные стимулы поведения героев «Песни о Нибелунгах»¹.

Данная проблемная область – единственная, где историческая психология отвлекается от внешнего и задается вопросом о внутреннем психическом пространстве человека; неудивительно, что в этой области интересы и методы исторической психологии пересекаются с психоанализом.

2. Чувства / эмоции как действия или жесты. Исследуя область «выразительных» действий или жестов, историческая психология не всегда задается вопросом о содержании самого выражаемого ими чувства: ее в большей мере интересуют функции жестов в коммуникации, социальное значение эмоций как коллективных действий (например, совместной скорби или радости), приемы телесного выражения эмоций.

В медиевистских исследованиях, относящихся к этой области, нередко звучит предположение об «инсценированности» эмоции как значимого социального акта. Так, историк Герд Альтхофф развенчивает традиционное представление о том, что средневековый человек «переживал» свои аффекты спонтанно и нерефлексивно: ему удалось показать, что носители власти в средневековом обществе нередко использовали «жесты» гнева, плача и т.п. как элементы продуманной и осознанной тактики поведения, не испытывая на самом деле соответствующего чувства². Конституирующую роль социума в эмоциональной жизни средневекового человека выявляет Барбара Розенвейн, разрабатывающая теорию эмоционального сообщества (*emotional community*), которое контролирует эмоции своих членов, маркируя их как полезные либо

¹ Gephart I. Zorn der Nibelungen: Rivalität und Rache im «Nibelungenlied». – Köln: Böhlau, 2005.

² Althoff G. Empörung, Tränen, Zerknirschung. «Emotionen» in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters // Frühmittelalterliche Studien. – Berlin: De Gruyter, 1996. – Bd 30. – S. 60–79.

вредные¹. По мнению Розенвейн, эмоции возникают лишь в процессе социальной интеракции, которая не только продуцирует «чувства», но и регламентирует их; всякое общество создает свой эмоциональный канон.

3. Чувства / эмоции как предмет различных дискурсов. Исторические исследования эмоций ввели в научный оборот большой корпус средневековых источников, содержащих разного рода теории эмоций и аффектов. В данном случае исследуются определения и оценки эмоций в философских, теологических, поэтических и иных текстах. Примером может служить работа Симо Кнууттила, дающая обзор теорий эмоций в античной и средневековой философии².

4. Изображение чувств / эмоций в вербальных, визуальных, музыкальных текстах. В этой области, как пишет Р. Шнелль, «ставится вопрос о том, какими языковыми и риторическими, музыкальными или визуальными средствами поэту, композитору или художнику удастся создать впечатление, что данный образ должен вызывать такое-то чувство»³. При этом исследователя интересует не «переживание» чувства, но его репрезентация приемами данного искусства⁴, т.е. чувство как эстетическая конструкция. Предполагается, что чувство обязательно «выражено» внешне; в работе Яна-Дирка Мюллера о «Песни о Нибелунгах» высказывается гипотеза, что у персонажа средневекового героического эпоса эмоция существует лишь в виде действия, чувство всегда проявляется на телесном уровне. «Расхождение телесного знака и обозначаемого им аффекта» Мюллер оценивает как «великое открытие литературы на народных языках, совершившееся около 1200 г.»⁵

5. Функции изображения чувств / эмоций в литературе и искусстве. Эти функции реализуются как внутри художественного мира произведения, при коммуникации персонажей (инtratекстуальный аспект), так и для коммуникации с реципиентом (экстратекстуальный аспект). И здесь эмоция рассматривается не как спонтанное «выражение», но как определенная, рассчитанная и

¹ Rosenwein B. Emotional communities in the early Middle Ages. – Ithaca; N.Y.: Cornell univ. press, 2006.

² Knuuttila S. Emotions in ancient and medieval philosophy. – Oxford; N.Y.: Oxford univ. press: Clarendon press, 2004.

³ Schnell R. Op. cit. – S. 398.

⁴ См., например: Die Affekte und ihre Repräsentation in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit / Hrsg. von Krebs J.-D. – Bern; N.Y.: P. Lang, 1996.

⁵ Müller J.-D. Spielregeln für den Untergang: Die Welt des Nibelungenliedes. – Tübingen: Niemeyer, 1998. – S. 214.

продуманная коммуникативная стратегия; неудивительно, что и здесь нередко фигурирует презумпция инсценированности эмоции – как, например, в книге Элке Кох о «скорби» в немецкой средневековой литературе¹.

Лишь в первой из пяти вышеобозначенных областей имеется некое соприкосновение между литературоведением, использующим методы исторической психологии, и психоаналитическим литературоведением. В остальном эти два направления науки о литературе практически не соприкасаются.

В дополнение к вышесказанному, отметим еще несколько различий между ними. Если историко-психологическое литературоведение занимается в той или иной форме прежде всего эмоциями, то в систематике психоанализа понятие эмоции долгое время играло лишь второстепенную роль: главное внимание психоаналитическое литературоведение уделяло не чувствам, но скрытым, глубинным влечениям (Trieb). Если подсознательное влечение в психоаналитической трактовке иррационально, то историко-психологическое литературоведение «исходит из представления о тесной связи эмоции и познания (Kognition)», «чувство и мышление не являются для него противоположностью»².

По мнению Р. Шнелля, методы исторических исследований эмоций в гораздо большей степени соответствуют самой специфике литературы, чем методы психоанализа. Психоанализ занимается длительными (в основном многолетними) психическими процессами, его основной метод – диалог с пациентом; в литературном тексте, как правило, описываются кратковременные психологические состояния и движения, а психоаналитический диалог с автором или его героем по очевидным причинам невозможен. Кроме того, якобы «психологические» моменты в литературном тексте часто имеют совсем не психологическое, а чисто литературное значение: даже знаменитые сны Герцелойды (в «Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха) и Кримхильды (в «Песни о Нибелунгах»), которые, казалось бы, позволяют заглянуть в бессознательное героинь, на самом деле выполняют вполне определенную нарративную функцию в рациональной повествовательной концепции автора. В конечном итоге историческая психология в ее литературоведческом варианте исследует в первую очередь не самую эмо-

¹ Koch E. Trauer und Identität: Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters. – Berlin: De Gruyter, 2006.

² Schnell R. Op. cit. – S. 400.

цию (такого рода попытки «проникнуть во внутренний мир» персонажа были типичны для психологизирующих литературоведческих интерпретаций в 1950–1960-е годы), но способы ее репрезентации в тексте и функции этой репрезентации в художественном мире произведения.

И в отношении к средневековому литературному материалу (излюбленному предмету литературоведческой исторической психологии) методы исторических исследований эмоций представляются многим исследователям гораздо более адекватными, чем методы психоаналитического литературоведения. Критика самой возможности применения психоанализа в медиевистике сводится к трем моментам.

1. Научная теория, связанная с определенной историко-культурной ситуацией (рубежа XIX–XX вв.), едва ли применима к принципиально другой эпохе; подчеркивается, такими образом, «инаковость» Средневековья по отношению к эпохе модерна.

2. Психоанализ, особенно принявший форму индивидуальной психологии (Альфред Адлер), не применим к Средневековью, поскольку в эту эпоху индивидуум в современном смысле слова еще не существовал.

3. Представление Фрейда о поэзии как фантазировании, исходящем из личных бессознательных желаний, нельзя применить к средневековой литературе, которая опирается на внеличностные традиции, канон, систему топосов. Кроме того, биографические сведения о средневековых поэтах слишком скудны, чтобы служить подтверждением тех или иных психоаналитических гипотез, привлекаемых исследователями из произведений.

Итак, поскольку средневековый материал не позволяет литературоведу погрузиться в «глубины» личного бессознательного, подход исторической психологии с ее трактовкой эмоции как репрезентируемого или даже инсценируемого «жеста», выполняющего определенную и сознательно применяемую функцию в художественном целом, оказывается гораздо более адекватным. Р. Шнелль, суммируя различия в методах литературоведческого психоанализа и исторической психологии, подчеркивает именно оппозицию бессознательного, которое выявляет первый, и сознательной художественной стратегии, которую обнаруживает в произведении вторая: психоаналитическое литературоведение «анализирует скрытые, непроизвольно проявляющиеся влечения», историческая психология выявляет «сознательно используемые жесты... В первом случае поэт непроизвольно выражает бессознательное (свое собственное

или принадлежащее его социуму), во втором – поэт творит художественное произведение совершенно сознательно, по правилам риторики и поэтики»¹.

Общие методологические посылки исторических исследований эмоций, описанные выше, имеют по крайней мере три следствия.

Во-первых, эмоция как продукт определенной культуры и ментальности исторически изменчива: «печаль», «радость», «гнев» не только по-разному репрезентировались в различные эпохи, но и переживались различным образом (несмотря на декларируемое стремление ограничить себя именно сферой внешней репрезентации чувства, историческая психология в ее литературоведческом изводе нередко затрагивает и проблему «содержания» эмоции в его историко-культурной относительности).

Во-вторых, репрезентация эмоции в литературном тексте может трактоваться не как отражение подлинного переживания, но как инсценировка такового: в этом случае репрезентация чувства предстает частью сознательной поведенческой или чисто литературной стратегии.

В-третьих, тезис о связи эмоции с исторически определенными ментальностями открывает возможность для построения целостной «эмоциональной панорамы» той или иной эпохи.

Этим трем методологическим следствиям из общих посылок исторической психологии соответствуют три направления исследовательской работы: 1) демонстрация исторической изменчивости той или иной эмоции; 2) выявление литературной инсценированности эмоции (подход, скорее дополняющий первый, чем противоречащий ему); 3) «эмоциональная картография» определенной исторической ментальности. Приведем по одному примеру на каждое из этих направлений.

Образцом исследования отдельной эмоции как продукта определенной культуры может служить предпринятый Р. Шнеллем исторический анализ эмоции отвращения, в которой он показал изменчивость европейских представлений об «отвратительном»².

«Эстетика безобразного» берет свое начало в гегельянской философии XIX в. (К. Розенкранц), однако лавинообразное вторжение безобразного и отвратительного в искусство совершилось

¹ Schnell R. Op. cit. – S. 413–414.

² Schnell R. Ekel und Emotionsforschung: Mediävistische Überlegungen zur «Ästhetik» des Häßlichen // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. – Stuttgart, 2005. – Jg. 79, H. 3. – S. 359–432.

лишь в XX в.: принцип удовольствия, давно известный классической эстетике (И. Кант), был перенесен на безобразное; именно тогда, как принято считать, возник феномен «удовольствия от отвратительного» (Ekel-Lust).

Но в самом ли деле этот феномен так уж нов? Не изображалось ли отвратительное уже в средневековых искусстве и литературе, и если да, то не сопровождалось ли восприятие этого изображения удовольствием? Ответы на эти вопросы Шнелль ищет скорее в литературных памятниках, чем в философско-теологических концепциях Средневековья.

В придворной литературе эпохи изображению отвратительного уделено не так уж много места, что, по мнению Р. Шнелля, свидетельствует не о равнодушии, но, напротив, о повышенной чувствительности к данной теме: отвратительное постоянно осознается как опасность, которая может ворваться в эстетический универсум и разрушить его. Многочисленные средневековые дидактические трактаты о хороших манерах подтверждают этот тезис: их детальные предписания говорят об исключительно развитом чувстве брезгливости у людей этой эпохи. Так, главный этический принцип средневекового застолья – не вызвать у соседа чувство отвращения. «Если ты видишь в блюде муху или иную гадость, молчи об этом, чтобы другие гости не испытывали отвращения», – пишет Бонвезин де ла Рива в трактате «О пятидесяти застольных правилах» («De quinquaginta curialitatibus ad mensam», ок. 1270/80). При питии из кубка по кругу кубок надлежало передавать соседу таким образом, «чтобы губы соседа не коснулись того места, которого касались твои (*ne sua ponantur hic, ubi labia tua*)» (Трактат «Учение о застолье» – «*Doctrina mensae*», XIII–XIV вв.)¹. Отвращение могли вызывать не только некие реалии, но и их словесные описания или даже простые упоминания. Так, Джованни делла Каза уже в эпоху раннего Нового времени («Галатео, или О нравах», 1558) обосновывает запрет на упоминание неприятных предметов тем, что «не только сами эти предметы, но и воспоминание о них или их представление в воображении тем или иным образом могут быть неприятны людям»².

¹ Schnell R. Ekel und Emotionsforschung: Mediävistische Überlegungen zur «Asthetik» des Häßlichen // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. – Stuttgart, 2005. – Jg. 79, H. 3. – S. 361.

² Ibid. – S. 364.

Что же испытывал средневековый человек, сталкиваясь с отвратительным? Какова структура средневекового переживания отвратительного, отличается ли она от современной нам? Лексикографические данные позволяют предположить существование известных отличий. Само слово «Ekel» появилось в немецком языке лишь в XVI в., а это означает, что обобщенного понятия «отвратительного» немецкое Средневековье не знало. В то же время в средневерхненемецком имелся огромный набор слов, выражавших те или иные аспекты отвратительного; большая часть этих слов в XVI–XVII вв. вышла из употребления, будучи вытеснена единым понятием «Ekel». Эти данные наводят на мысль, что «в Средневековье феномен отвратительного не был сведен к абстрактному понятию, но был укоренен в отдельных объектах и процессах»¹. Представление об отвратительном, включает Шнелль, было более диверсифицированным и конкретным, чем у современного человека: средневековая личность знала много различных «отвращений», но, по-видимому, не имела абстрактной идеи «отвращения вообще».

Немногочисленные, но весьма развернутые описания отвратительного, оставленные средневековой словесностью, позволяют более или менее достоверно реконструировать средневековую психологию отвратительного и соответствующие ей поведенческие модели. Так, Конрад Вюрцбургский в романе «Энгельхард» (ок. 1260/70) подробно описывает заболевание проказой и реакцию на нее окружающих больного людей. Тело князя Дитриха постепенно теряет всякую «красоту» и становится ужасным: сначала болезнь «оплакивают» его близкие друзья и супруга, однако по мере ее развития Дитрих становится им «отвратителем» (*widerzaeme*), все бегут его близости. Однако и сам Дитрих становится отвратителем (*unmaere*) себе и желает собственной смерти (точно так же в «Тристане» Готфрида Страсбургского больной Тристан испытывает омерзение к самому себе). Ситуация разрешается тем, что Дитрих бежит к своему ближайшему другу Энгельхарду, который его сердечно приветствует и оставляет у себя.

В целом отвращение средневекового человека, как и человека современного, представляет собой реакцию защиты, вызванную «страхом потери собственной идентичности», и сопровождается

¹ Schnell R. Ekel und Emotionsforschung: Mediävistische Überlegungen zur «Asthetik» des Häßlichen // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. – Stuttgart, 2005. – Jg. 79, H. 3. – S. 376.

стремлением к удалению, бегству от неприятного предмета¹. Однако в описании Конрада Р. Шнелль выделяет и чисто средневековые черты. Характерно, что к отвращению здесь примешивается усиливающееся презрение к человеку, потерявшему свою власть и социальный статус: физиологические факторы оказываются тесно связанными с социально-культурными. Этот социальный момент подчеркнут еще и тем, что отвращение к Дитриху распространяется у окружающих постепенно, в соответствии с их социальным статусом: первыми Дитриха покидают равные ему (супруга и друзья), последними – низшие (слуги). В поэтологическом аспекте любопытно применение Конрадом приема контраста: обезображенный Дитрих влачит существование в некоем «прекрасном уголке»: топос «*locus amoenus*» развернут здесь в обширном описании.

Круг предметов, вызывавших отвращение у средневекового человека, несколько отличался от привычного нам. Отвращение перед изуродованным телом – общая черта нынешних западных культур; однако средневековые описания битв и сражений позволяют утверждать, что «изуродованное тело в военном контексте не вызывает отвращения»²: человек той эпохи не воспринимал боевые раны как нечто отвратительное. Обратный случай – изображения стариков, в особенности старух. В культуре Нового времени связь старости и топики отвратительного проблематична, а для Средних веков – напротив, совершенно безусловна. Уже раннесредневековый автор Максимиан (середина VI в.) выражает отвращение перед старостью в емкой лаконичной формуле: «Страшно видеть старика» («*Pavor est vidisse senem*»)³. Образец описания отвратительного старика дает Ювенал в десятой сатире; один из самых ярких примеров такого описания в средневековой литературе Р. Шнелль находит в немецком латиноязычном романе «Руодлиб» (XI в.): здесь красота юности противопоставлена безобразию старости, толика безобразия выражает идею ничтожества земной жизни и плотской оболочки человека. Связь мотива старческого безобразия и темы *contemptus mundi* сохраняется и позднее, в литературе барокко (например, в описании отвратительной старухи из «Новогоднего стихотворения на 1722 год» Бартольда Генриха Брокеса).

¹ Schnell R. Ekel und Emotionsforschung: Mediävistische Überlegungen zur «Asthetik» des Häßlichen // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. – Stuttgart, 2005. – Jg. 79, H. 3. – S. 372.

² Ibid. – S. 378.

³ Ibid. – S. 382.

В придворной литературе Средневековья как отвратительные нередко изображались представители низших слоев общества, прежде всего крестьяне: «Куртуазное общество видело в безобразных крестьянах свой забавный антипод»¹. Отвратительными считались также разного рода экзотические (нередко фантастические) существа: так, в «Аполлонии Тирском» Генриха из Нойштадта (ок. 1300) легендарный народ Гог и Магог наделен несомненно отвратительными чертами; к числу таких черт относится прежде всего смешение человеческих и звериных признаков (мотив, широко представленный также в декоре романских соборов).

Важнейшую особенность средневековых представлений об отвратительном Р. Шнелль усматривает в том, что они формировались в контексте христианской системы ценностей, которая была далека от того, чтобы отождествлять внешнее безобразие со злом. Напротив, безобразное / отвратительное могло служить «маской», за которой скрывалась истинная (т.е. духовная) красота. Во многих средневековых текстах и изображениях развивается мотив «прекрасного безобразия» («*formosa deformitas*»): «безобразное могло быть одновременно и прекрасным». Именно таким безобразием был прекрасен Христос: средневековые художники нередко подчеркивали безобразие мертвого Христа, даже его отвратительность, однако это безобразие было лишь парадоксальным выражением его красоты, в полном соответствии со словами из проповеди Августина: «На кресте он висел безобразный, но безобразие его для нас стало красотой (*sed deformitas illius pulchritudo nostra erat*)»². Таким образом, в контексте христианской аксиологии отвратительность некоторых физиологически малопривлекательных явлений не только нейтрализовывалась, но и переходила в свою полную противоположность – в «прекрасное».

Таково религиозно-теологическое оправдание отвратительного. Но было ли Средневековью известно его психологическое оправдание? Иначе говоря, умели ли люди той поры находить удовольствие в созерцании или представлении отвратительного – как умеет это делать современный художник и литератор? Р. Шнелль дает на этот вопрос утвердительный ответ. Косвенными подтверждениями его гипотезы служат подозрительная развернутость, подробность и порой

¹ Schnell R. Ekel und Emotionsforschung: Mediävistische Überlegungen zur «Asthetik» des Häßlichen // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. – Stuttgart, 2005. – Jg. 79, H. 3. – S. 383.

² Ibid. – S. 379.

полная сюжетная немотивированность описаний отвратительного в средневековой словесности. Эти особенности свидетельствуют о несомненной увлеченности рассказчика своим предметом: он описывает его ради самого описания и при этом никак не может остановиться. Любопытный пример такой увлеченности находится и в религиозной литературе – в трактате Гуго Сен-Викторского «О воспитании послушников» (ок. 1125). В главе «О жесте» автор, описывая отвратительные жесты, отмечает их исключительное разнообразие (существует около тысячи гримас и язвительных движений носом, тысяча странных положений губ, которые искажают красоту лица, и т.д.) и при этом вдается в такие подробности, что под конец спохватывается и сам себя «призывает к порядку».

Аналогичный пример в светской литературе – эпизод романа Генриха из Тюрлина «Корона», в котором непомерно подробно (в 160 стихах!) описывается некий безобразный юноша, к тому же не имеющий никакого отношения к действию. В этом описании фактически представлена вся средневековая топка отвратительного / безобразного: юноша – весь зелено-черный; его волосы щетинистые, как у барсука, и торчат вверх; глаза – запавшие, желтые, почерневшие от гноя; щеки выпирают вверх до ресниц; лицо высохшее, на лбу – сеть черных крупных жил; уши торчат вверх, как у охотничьей собаки; из носа растут густые волосы; из широкого рта все время льется слюна и т.д. Если бы природа увидела это существо, заключает автор, она бы огорчилась и сказала ему: «Я не породила тебя»¹.

Какую же цель преследует это непомерно подробное и к тому же не мотивированное сюжетом описание? Возможно, автор желает удовлетворить интерес читателя к разного рода *mirabilia* – диковинкам (такой интерес существовал во все времена)? Или же он демонстрирует свое литературное мастерство, умение исчерпывающе описать предмет? Не исключая этих объяснений, Р. Шнелль останавливается все-таки на другой версии: Генрих из Тюрлина осознает, что «отвращение может стать приятным, перейти в чувство удовольствия»². Этот эффект был известен уже Аристотелю, который в «Поэтике» писал, что изображение предметов, неприятных в реальности, может тем не менее быть приятным.

¹ Schnell R. Ekel und Emotionsforschung: Mediävistische Überlegungen zur «Asthetik» des Häßlichen // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. – Stuttgart, 2005. – Jg. 79, H. 3. – S. 404.

² Ibid. – S. 406.

Знаменитое письмо Бернара Клервоского к Вильгельму из Сент-Тьерри (ок. 1125), в котором Бернар осуждает уродливый, по его мнению, декор романских соборов, является, по мнению Р. Шнелля, прямым подтверждением гипотезы о том, что отвратительное / безобразное обладало определенной эстетической привлекательностью для средневекового воображения. Критикуя причудливые фигуры, красующиеся на фасадах церквей, за беспорядочное смешение признаков различных животных (совмещение несовместимого – один из характерных признаков отвратительного), Бернар в то же время отмечает в них «удивительное разнообразие различных форм (*mira diversarum formarum varietas*)» и в конце концов находит для них замечательное в своей противоречивости определение: «безобразная красота или прекрасное безобразие (*deformis formositas ac formosa deformitas*)». Р. Шнелль считает, что этот странный оксюморон отражает раздвоенное состояние самого Бернара, его колебание между отвращением и смутным осознанием привлекательности «отвратительных монстров». Таким образом, у Бернара один и тот же объект обозначен одновременно и как отвратительный, и как прекрасный.

В светской литературе сходное эмоциональное раздвоение, колебание между отвращением и желанием обнаруживают немецкие шванки XV в. obscene содержания: отвратительное в них в то же время сексуально-привлекательно, и наоборот. Далекое предвосхищение этой темы Р. Шнелль усматривает в восьмом эпосе Горация (обычно не печатаемом в русских изданиях) с его описанием мерзкой старухи, вызывающей тем не менее борьбу отвращения и эротического желания. Однако привлекательность отвратительного зафиксирована не только в obscene, но и в sacral texts: св. Елизавета Тюрингская испытывает такое непреодолимое влечение к самым отвратительным больным, что ее духовник запрящает ей целовать их гнойники; Катарина Сиенская идет еще дальше и пьет гной из ран больных чумой.

Мистическое единение с Христом достигается в преодолении отвращения, и это, по мнению Р. Шнелля, легко объяснить: если отвращение – защитная реакция, направленная на сохранение собственной идентичности, то заставляя себя соприкоснуться с отвратительным предметом, святая (святой) разрушает собственное «я», выходит за его пределы, что и требуется для достижения слияния с Христом. Преодоление отвращения родственно религиозному экстазу, ибо и в том и в другом случае личность разрушает свои границы (*ek-stasis* – буквально «пребывание вне себя»), выходит за их пределы. «Намеренный прямой контакт с отвратитель-

ным означает добровольное саморастворение и делает возможным получение удовольствия – как в сексуальной, так и в религиозной сфере»¹. Таким образом, в средневековой литературе уже присутствует мотив, воспринимаемый нами как исключительная собственность культуры Новейшего времени: отвратительный объект амбивалентен, он одновременно отталкивает и притягивает. Отвратительное тщательно табуируется, но в то же время и служит источником удовольствия, нередко тайного.

Таков, в общих чертах, вклад Р. Шнелля в пока еще мало изученную, по его мнению, «историю отвращения». Нельзя не заметить, что возможность инсценировать отвращение в данной статье не учитывается: средневековая эмоция трактована как психическая реальность, хотя во многом и отличная от современного нам представления об отвращении и отвратительном.

В медиевистике последнего десятилетия все чаще проявляет себя прямо противоположный подход: «искренность» репрезентации эмоции в тексте ставится под сомнение, трактовка этой репрезентации как «непосредственного выражения чувств» объявляется наивной, взамен же предлагается воспринимать эту репрезентацию как сознательную литературную стратегию. В качестве примера такого подхода нам послужит статья американского медиевиста Джеймса А. Шульцта «Перформанс и перформативность в миннезанге»².

Критикуя исследователей, готовых видеть в лирическом субъекте миннезанга «реального человека, ухаживающего за реальной дамой», Дж. Шульцт отвергает и реальность выраженного в поэзии миннезанга чувства любви. Лирика миннезанга имеет ролевую природу; она «пронизана знаками, указывающими на то, что исполнитель [он же и поэт. – А. М.] выступает в некой роли и что его слова нельзя понимать в буквальном смысле»³.

Инсценированность чувства в поэзии миннезанга связывается Шульццем с ее ролевой природой; но играть роль – значит совершать ряд последовательных перформативных речевых актов. В своем понимании перфоматива Дж. Шульцт опирается не столько на Дж. Остину, создавшего этот термин, сколько на Джудит

¹ Schnell R. Ekel und Emotionsforschung: Mediävistische Überlegungen zur «Aisthetik» des Häßlichen // Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. – Stuttgart, 2005. – Jg. 79, H. 3. – S. 428.

² Schultz J.A. Performance and performativity in Minnesang // Zeitschrift für deutsche Philologie. – Berlin, 2009. – Bd 128, H. 3. – S. 373–396.

³ Ibid. – P. 388–389.

Батлер, которая в книге «Гендерное беспокойство» («Gender trouble», 1990) трактует перформатив как «вынужденную цитату, гарантирующую непрерывность». Так, маскулинность и фемининность представляют собой, по сути, повторяющееся цитирование гендерных норм; ребенок, чтобы восприниматься «мальчиком или девочкой», должен постоянно воспроизводить определенный набор гендерных стереотипов, т.е., в терминологии Дж. Батлер, «цитировать гендерную норму».

Дж. Шультц выделяет четыре момента, определяющие сущность перфоматива. Во-первых, перформативы «создают нечто, что принимается нами за реальность, – брак, общественное положение, гендерную идентичность». Во-вторых, перформативы связаны с цитированием (определенных норм, терминов и т.п.), в силу чего им свойственна повторяемость, итеративность. В-третьих, перформативные высказывания не всегда удачны и успешны: они оказываются скомпрометированы, если их произносят в неподобающей ситуации. В-четвертых, «перформативность отлична от перформанса: перформативность – нечто вынужденное, иницирующее (inaugural), тяготеющее к длительности; перформанс – нечто произвольное и спонтанное, подражательное, преходящее»¹.

Высказывание в поэзии миннезанга перформативно именно потому, что цитирует – и тем самым постоянно воссоздает – определенную гендерную и социальную норму, коррелирующую с ролью влюбленного певца. Но зачем Дж. Шультцу понадобилось различение перформатива и перформанса? Дело в том, что, по его мнению, лирический субъект миннезанга совмещает в себе две роли – любовника и певца; «роль любовника – перформативная, а роль певца – перформансная (исполнительская)»².

Переходя к первой из двух ролей лирического субъекта миннезанга – роли влюбленного, Дж. Шультц трактует ее как «перформативную идентичность». Анализируя с этой точки зрения любовную песню миннезингера Фридриха фон Хаузена, исследователь устанавливает, что «роль влюбленного в ней в высшей степени конвенциональна и требует постоянной цитации нормы», т.е., по сути, цитации и повторения определенного набора мотивов, связанных с образом влюбленного.

¹ Schultz J.A. Performance and performativity in Minnesang // Zeitschrift für deutsche Philologie. – Berlin, 2009. – Bd 128, H. 3. – P. 377.

² Ibid. – P. 374.

Первый из этих устойчивых мотивов, заявленный в начальных словах песни («Я должен быть несчастен»), представляет собой типичную «вступительную формулу», имплицитную своего рода «любовно-песенный силлогизм»: «если ты поешь и ты несчастен, значит, ты влюблен». Далее вводятся, а затем и настойчиво повторяются другие мотивы (или, как выражается Дж. Шультц, «нормы»): отвержение влюбленного его дамой; разделяющая их даль; клятва влюбленного в вечной верности и служении; совершенство возлюбленной, которое ставит ее выше всех прочих женщин и объясняющее, почему влюбленный «избрал» именно ее; надежда на вознаграждение за верность и т.д.

Мотив осознанного избрания возлюбленной, казалось бы, противоречит представлению о спонтанности любовного чувства, переполняющего и поработавшего влюбленного. Однако Дж. Шультц не видит здесь противоречия: влюбленный осознает неизбежность и неустрашимость своего чувства и, вместо того чтобы безуспешно пытаться избавиться от него, сознательно принимает («избирает») свою судьбу.

Таким образом, в песне Хаузена «влюбленный, как гендерный субъект, возникает перформативно, вследствие принудительного цитирования норм»¹. То же самое можно сказать и о якобы испытываемой им эмоции. Дж. Шультц ставит под сомнение укоренившееся в науке представление о поэзии миннезанга как «свободном изъятии чувства». В самом деле, песня Фридриха фон Хаузена создает впечатление, что любовь не рождается спонтанно в глубине души поэта, но навязывается извне, как некое должествование: не случайно песня начинается с выражения «я должен...», а глагол *müezen* многократно повторяется на протяжении всего текста. «Влюбленный Хаузена мало что знает о “свободном подчинении”, “свободном союзе” или “этоसे мужской добровольности”; он знает только “я должен”»².

В той мере, в какой лирический субъект миннезанга выступает в роли не влюбленного, но певца, его высказывания имеют перформансный (исполнительский), а не перформативный характер. «Когда певец выступает вперед и начинает свою песню, он создает самого себя как исполнителя (performer)». Эта роль тесно связана с ролью влюбленного: ведь певец поет о любви и тем са-

¹ Schultz J.A. Performance and performativity in Minnesang // Zeitschrift für deutsche Philologie. – Berlin, 2009. – Bd 128, H. 3. – P. 382.

² Ibid. – P. 383.

мым создает образ героя-любownika – при этом возникает своеобразный парадокс: «Пение, происходящее в настоящий момент, порождает любовное чувство, которое якобы существовало и до того, как началась пения, хотя на самом деле эта любовь производится в ходе пения»¹.

Вместе с тем роли влюбленного и певца в миннезанге имеют разную внутреннюю структуру. Если роль влюбленного основана на «цитировании нормы», то певец использует совсем иную стратегию: он выбирает и комбинирует языковые средства в соответствии с определенными конвенциями для того, чтобы создать песню. «Роль певца определяют не качества и атрибуты, но функции: такие, как описание, комментирование, разработка, и прежде всего – придание формы материалу»².

Можно выделить три основных момента, указывающих на ролевой характер лирического «я» в миннезанге. Во-первых, песня миннезингера поется, а пение никак нельзя считать естественной формой коммуникации. Во-вторых, речь поэта в миннезанге в высшей степени конвенциональна и тем самым удалена от речи повседневного общения. В-третьих, «недвусмысленная ролевая игра принадлежит к числу предустановленных конвенций миннезанга»³. Один и тот же поэт может менять роли в зависимости от ситуации, описываемой в той или иной песне; некоторые из этих ролей откровенно конвенциональны: такова, например, роль женщины, «исполняемая» миннезингером-мужчиной (в случаях, когда лирическое «я» песни принадлежит особе женского пола). Но если миннезингер Рейнмар «пел вчера в роли вдовы Леопольда, то почему мы должны думать, что его сегодняшнее исполнение роли страдающего влюбленного более аутентично?»⁴

Кроме того, некоторые тексты миннезанга указывают на то, что роли в определенных случаях могут передаваться другому исполнителю. Так, в песне императора Генриха «Я приветствую песней» («Ich grüeze mit gesange») любовник сообщает слушателям, что уже много дней находится в удалении от возлюбленной и не может обратиться к ней напрямую; поэтому он надеется, что кто-нибудь другой, «будь то мужчина или женщина», споем ей эту песню от его лица.

¹ Schultz J.A. Performance and performativity in Minnesang // Zeitschrift für deutsche Philologie. – Berlin, 2009. – Bd 128, H. 3. – P. 384.

² Ibid. – P. 384.

³ Ibid. – P. 388.

⁴ Ibid. – P. 389.

«Предположить, что средневековые слушатели игнорировали множество знаков, указывающих, что исполнитель играет роль и что слова песни не выражают реальные обстоятельства, – значит приписать им такую наивность в отношении к литературе и такую доверчивость в отношении к языку, что само существование в мире стало бы для них невозможным»¹. В подтверждение этого тезиса Дж. Шультц приводит ряд высказываний из поэтических текстов миннезанга, которые, по его мнению, ни один средневековый слушатель не мог бы принять за чистую монету. Таково, например, признание Генриха VI, что он скорее расстался бы со своей короной, чем с любовью: трудно предположить, что слушатель мог и в самом деле поверить в готовность императора поступить подобным образом.

В корпусе миннезанга немало и текстов, содержащих признание поэта в откровенной притворности. Так, Фридрих фон Хаузен говорит в одной из песен: «Люди видят меня беспечным», хотя на самом деле поэт глубоко несчастен. Он знает, однако, как надо вести себя при дворе, и потому скрывает свое горе под маской веселья.

Стиль придворной жизни, частью которой был миннезанг, исключал непосредственность общения, искреннее излияние чувства. Один из типичных мотивов миннезанга – жалоба на недоверчивость: так, Фридрих фон Хаузен сетует, что сколько он ни твердит своей возлюбленной о любви, она не верит ему. По мнению Дж. Шультца, «женщины имели достаточно оснований не доверять тому, что их поклонники говорили им». Поэзия миннезингеров в этом плане выполняла важную социальную функцию – «она напоминала своей аудитории об опасности веры в то, что ты слышишь и видишь, особенно при дворе»².

Образ лирического «я», создаваемый в поэзии миннезанга, казалось бы, совершенно не соответствовал рыцарскому идеалу мужественности: влюбленный рисуется бессильным, нерешительным существом, готовым отдаться в полное подчинение женщине, но при этом не способным одержать над ней победу. Этот парадокс объясняется еще одной социальной функцией, которую выполняла поэзия миннезингеров. Жизнь при дворе предполагала целую систему ограничений, накладываемых на проявления гендерного начала; в тексте миннезанга эта система ограничений метафорически выражалась как подчинение влюбленного придвор-

¹ Schultz J.A. Performance and performativity in Minnesang // Zeitschrift für deutsche Philologie. – Berlin, 2009. – Bd 128, H. 3. – P. 390.

² Ibid. – P. 391.

ного своей даме. Как социальное явление, поэзия миннезингеров помогла ввести гендерное начало в рамки куртуазной культуры. Таким образом, текст миннезанга как перформативное высказывание порождал роль не просто влюбленного, но влюбленного придворного – благородно сдержанного, готового подчиниться куртуазным ограничениям и запретам. И придворный, и влюбленный являются идентичностями, которые создаются перформативно, посредством принудительного цитирования нормы; обе эти роли налагают определенные ограничения на маскулинное поведение.

Итак, работа Дж. Шультца последовательно проводит мысль об инсценированности как самого лирического «я», играющего (а вернее, перформативно создающего) роль влюбленного, так и собственно любовного чувства. Исследователь доводит свою мысль до радикального предела: сами средневековые слушатели прекрасно осознавали эту инсценированность; поэтическое высказывание оказывается сплошной «перформативной игрой» между автором / исполнителем и адресатом / слушателем, в которой вообще нет места «искреннему» чувству.

Обратимся к третьему из возможных направлений исследований в рамках литературоведческой исторической психологии. «Эмоциональная картография» определенной ментальности (в той мере, в какой она выражена в словесных памятниках) – самая глобальная задача, которую, видимо, могут поставить перед собой исторические исследования эмоций. Примером подступа к решению этой задачи может послужить сборник статей «Англосаксонские эмоции: Читая сердце в древнеанглийском языке, литературе и культуре», подготовленный Элис Йоргенсен, Фрэнсис МакКормак и Джонатаном Уилкоксом¹. И здесь, как в большинстве работ исторической психологии, предметом исследования служит средневековая культура. Такой выбор объясняется интересом к психической «инаковости» – к эмоциональным мирам, которые могут быть чужды современному человеку, а также к внешней стороне эмоциональной жизни, т.е. к тем семиотическим системам, посредством которых эмоциональная жизнь выражается (или же инсценируется). Средневековая литература богата как описаниями и выражениями «странных», с нашей точки зрения, чувств, так и знаками (словесными и визуально-образными), эти чувства обозначающими.

¹ Anglo-saxon emotions. Reading the heart in Old English language, literature and culture / Ed. by Jorgensen A., McCormack F., Wilcox J. – Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2015.

Вопросы о том, насколько эмоциональная жизнь средневекового человека нам чужда и в какой степени мы все же способны ее понять и разделить, а также о том, посредством каких знаков эта жизнь выражается и / или изображается, находятся в центре сборника.

Обоснование выбора собственно англосаксонской культуры дано во введении, написанном Э. Йоргенсен¹. По ее мнению, англосаксонская словесность, как документ эмоционального опыта, заслуживает в ряду прочих средневековых литератур особого внимания, поскольку «упоминания внутренней жизни и эмоций» встречаются в ней чрезвычайно часто. Характерно, что англосаксонские поэты, заимствуя материал из иноязычных литератур, усиливают в нем именно «субъективные моменты».

При анализе подобных текстов следует, однако, ясно различать *выражение* реальных эмоций и *изображение* эмоций (подлинных или инсценируемых) посредством словесных описаний, жестов, визуальных знаков и т.п. Э. Йоргенсен использует в этой связи заимствованное из лингвистики разграничение между «речью об эмоции» («emotion talk»), *обозначающей* или описывающей эмоции (подобная речь использует такие слова и выражения, как «любовь», «радостный», «разбитое сердце» и т.п.), и «эмоциональной речью» («emotional talk»), *выражающей* эмоции или сигнализирующей о них посредством восклицаний, метафор и т.п. Англосаксонская культура обладает и языком описания эмоций, и средствами их выражения; эти две стороны эмоционального кода тесно взаимосвязаны².

Можем ли мы понять эмоциональный мир англосаксонского человека, испытывать эмпатию, сочувствие при чтении текстов данной культуры? Эти вопросы ставит Антонина Харбас в статье «Аффективная поэтика: Когнитивная основа эмоций в древнеанглийской поэзии». Связывая литературоведческую «историю эмоций» с основами когнитивистики, она приходит к оптимистическому выводу: кросскультурное понимание эмоций возможно, поскольку людей разных эпох объединяет общечеловеческий опыт «сознания, заключенного в теле» («embodied mind»), и «предрасположенность к нарративу», структуры которого (согласно Патрику Хогану и другим когнитивистам) во многом детерминированы «эмоциональными системами». Сходство между раннесредневековым и современным аффективным опытом, как и способность англосаксонского поэтического текста вызывать эмпатию в совре-

¹ Jorgensen A. Introduction // Ibid. – P. 1–2.

² Ibid. – P. 6–7.

менном читателе, А. Харбас демонстрирует посредством анализа англосаксонской «элегии» – стихотворения «Жалоба жены»¹.

«Эмоциональные системы» той или иной эпохи связаны, конечно, с характерными для нее психофизиологическими представлениями. К их англосаксонскому варианту обращается Лесли Локетт в статье «Ограниченная роль мозга в ментальной и эмоциональной активности согласно англосаксонской медицинской теории». Он отмечает, что оппозиция «сердца» и «разума», столь распространенная в европейской культуре, в англосаксонских текстах отсутствует: в английской словесности она появляется лишь начиная с XIV в. Объясняется это тем, что англосаксы, особенно в период до Нормандского завоевания, не локализовывали сознание (обозначавшееся древнеанглийским словом «mod») в мозге, которому отводилась периферийная роль в психической активности. Поскольку рациональное начало не связывалось с особым органом, то и метонимическое противопоставление рациональной «головы» и эмоционального «сердца» не могло развиться в древнеанглийской культуре.

Понятие «mod» обладало чрезвычайно широкой семантикой, не ограниченной одними лишь рациональными видами активности: «Mod в древнеанглийском нарративе охватывал способности суждения, памяти, воображения, выбора, размышления, воли, управления телом, а также весь диапазон эмоций и страстей»². Концептуальное размежевание разума и эмоций у англосаксонских авторов присутствует только в текстах, созданных под влиянием латинского дискурса о трехчастном строении души, ее делении на рациональную, страстную и вождедеющую.

Обиталище «mod» – некая каверна в груди, расположенная в сердце или рядом с сердцем; только в диалоге «Адриан и Ритеус» (XII в.) «mod» локализуется в голове. «Mod» покидает это обиталище лишь в процессах воспоминания или работы воображения. «Mod» не участвует в посмертной жизни: она – удел одной лишь «души» («sawol»), которая, в свою очередь, не участвует в повседневных активностях «mod» (таких как размышление или переживание).

В этой антропологической системе голове не отводится главенствующая роль: она осуществляет лишь восприятие чувствен-

¹ Harbus A. Affective poetics: The cognitive basis of emotion in Old English poetry // Ibid. – P. 19–34.

² Lockett L. The limited role of the brain in mental and emotional activity according to Anglo-Saxon medical learning // Ibid. – P. 37.

ных данных (зрительных, слуховых, обонятельных, вкусовых), передавая их далее в грудь. Таким образом, кефалоцентризм, свойственный латинской медицинской традиции, не был воспринят англосаксонскими авторами. Мозг в ряде медицинских англосаксонских текстов трактуется лишь как источник болезненных истечений флегмы (мокроты, слизи); эти истечения якобы приводят к возникновению некоторых психических заболеваний (например, эпилепсии, которая объяснялась избытком флегмы в мозгу).

Если «эмоциональная система» в той или иной мере детерминирована психофизиологическими концептами, то сама она, взятая уже в чисто литературном контексте, способна детерминировать определенные стороны риторики (стилистики) текста. Этому эмоционально-психологическому аспекту англосаксонской поэтики посвящена статья Стивена Грэма «“Так что же чувствовали датчане?” Эмоции и литоты в древнеанглийской поэзии», в которой анализируется одна стилистическая особенность при передаче эмоций в данной литературной традиции. Вместо того, чтобы недвусмысленно обозначить чувство, владеющее героем, англосаксонский поэт прибегает к литоте, уклоняясь тем самым от определения этого чувства. Такой литотой, например, переданы чувства данов (датчан) после поражения Гренделя: «Его уход из жизни не казался горестным никому из этих мужей».

Фактически поэт говорит лишь о том, что даны *не* чувствовали – но что же они чувствовали на самом деле? Поэт либо сознательно оставляет в тексте неясность, либо предполагает, что читатель / слушатель сможет из литоты извлечь однозначный смысл. Однако последнее возможно лишь в том случае, если эмоции в англосаксонской культуре образовывали четкие однозначные оппозиции: так, если горесть была бы однозначно противопоставлена радости, то выражение «не чувствовать горести» означало бы «испытывать радость».

С. Грэм полагает, что системой эмоциональных оппозиций англосаксы владели, поскольку «осмысление эмоций в виде контрастирующих пар – общее место от Древней Греции до наших дней»; однако одна и та же эмоция в англосаксонской культуре может вступать в различные оппозиции: горе (*sorh*) может противостоять и радости (*wynn*), и спокойствию-миру (*sibb*).

Так что же все-таки испытывали датчане – радость или спокойствие? Уклоняясь от прямой номинации чувства, поэт, по мнению С. Грэма, рассчитывал на знание читателем предшествующего текста эпоса. Атаки Гренделя направлены в основном на дворец

Хеорот, который был символом одновременно и радости, и мирной безопасности. Устранение Гренделя означало для данов возможность вернуться к обеим эмоциям – и радости, и спокойствия¹.

Авторы сборника не обошли вниманием и жестику, которая уже традиционно рассматривается исторической психологией как один из языков, посредством которого «эмоциональная система» эпохи находит внешнее выражение. Джонатан Уилкокс в статье «Затруднение с ключами: интерпретируя покраснение лица в англосаксонской культуре» выявляет англосаксонскую семантику одного из так называемых соматических жестов, многозначных по самой своей природе и связанных не с базовыми, а с «малыми» эмоциями: покраснение (blushing), о котором идет речь в статье, коррелирует с эмоциями смущения, неловкости, стыда и т.п.

Семиотическую основу для понимания подобных жестов дал Августин в трактате «О христианском учении», где он различает естественные и конвенциональные знаки. Первые обозначают произвольно, без всякого желания что-либо обозначить; примером такого естественного знака Августину служит покрасневшее лицо разгневанного человека. В подобных естественных знаках, по Августину, проявляется утрата человеком контроля над собственным телом – следствие его греховного состояния.

Покраснение лица часто встречается в средневековой литературе. Так, лицо короля Гаральда в «Саге об Эгиле» становится темно-красным перед тем, как он отдает приказ убить недостаточно уступчивого гостя. В этом случае покраснение означает одну из базовых эмоций – гнев. Но покраснение не всегда обозначает одну эмоцию: гнев может предположительно сопровождаться смущением (вспыхивание лица Артура в поэме «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», XIV в.).

Покраснения лица в англосаксонской литературе, более редкие, чем в более поздней средневековой словесности, «в целом указывают на две различные эмоции, обозначая либо стыд, либо смущение»². Краска стыда нередко упоминается в Псалтири, бытовавшей среди англосаксонских книжников как в латинской версии, так и в переводе на древнеанглийский, а также в англосаксонских глоссах к латинским текстам псалмов. Краска же смущения несколько раз фигурирует в

¹ Graham St. «So what did the Danes feel?» Emotion and litotes in Old English poetry // Ibid. – P. 77–78, 89–90.

² Wilcox J. An embarrassment of clues: interpreting Anglo-Saxon blushes // Ibid. – P. 95.

древнеанглийской версии греческого авантюрно-любовного романа «Аполлоний Тирский»: его заглавный герой краснеет многократно и в различных ситуациях: когда после кораблекрушения выходит из воды нагим; когда осознает, что дочь короля его любит, и т.п. По-краснение здесь включает различные смысловые оттенки, но семантика смущения, легко читаемая другими героями, присуща ему в этом романе практически всегда.

К проблеме семиотического кода эмоций обращается и Фрэнсис МакКормак в статье «Эти кровоточащие деревья: Аффективность “Христа”»¹. Она анализирует один из самых эффектных «знаков эмоций» в англосаксонской литературе – образ деревьев, плачущих кровавыми слезами, из поэмы «Христос III». Этот образ исследовательница связывает с возникающей приблизительно в X–XI вв. традицией аффективного благочестия, акцентирующего сострадание к мучениям Христа, а также раскаяние грешника, обусловленное осознанием своей причастности к Страстям Христовым. Образность поэмы «Христос III», и прежде всего образ плачущего дерева как метонимии креста, призвана вызывать в читателе именно эти аффекты. В память о дне Распятия деревья покрываются «кровавыми слезами»; то, что «эти неодушевленные творения, неспособные чувствовать, ощутили страдания Господа», должно, по мнению автора поэмы, послужить упреком бесчувственным людям.

Сам по себе образ плачущей неодушевленной «вещи» не уникален в англосаксонской поэзии. В «Сне о Кресте» балка креста кровоточит с правой стороны, имитируя рану, которую получил Христос, когда его бок был пронзен солдатом. Однако кровавые слезы деревьев в «Христе III» имеют иную природу: они представляют собой не имитацию, но настоящий субъективный отклик на «Страсти».

Кровавые слезы – знак раскаяния, которое трактуется в средневековой культуре как благодать, позволяющая человеку осознать свою вину перед Богом и ведущая в конечном итоге к спасению. Благодать раскаяния проявляется прежде всего в слезах, а в высшей своей степени – в слезах кровавых: Св. Григорий Нисский говорит (в «Речи на погребение императрицы Флациллы»), что слезы раскаяния подобны «крови из ран нашей души». Мотив такого страстного рыдания, которое ранит душу и заставляет ее кровоточить, многократно всплывает и в литературе, и в изобразительных искусствах.

¹ McCormack F. Those bloody trees: The affectivity of Christ // Anglo-saxon emotions. Reading the heart in Old English language, literature and culture. Oxford: Ashgate Publishing, 2015. – P. 143–161.

Ф. МакКормак приводит примеры из саг, из древнесаксонской поэмы «Гелианд», где Петр проливает «кровавые слезы», осознав свое отречение; свой ряд примеров исследовательница доводит до современных «чудес» со статуями Девы Марии, плачущими кровавыми слезами; завершает же ряд злодей Ле Шифр с его кровоточащим глазом из фильма «Казино Рояль», входящего в цикл о Джеймсе Бонде (правда, в последнем случае семантика мотива резко меняется на негативную: кровавые слезы становятся знаком морального распада).

Появляется мотив и в средневековых описаниях Девы Марии, стоящей у креста, где кровавые слезы выступают как знак сострадания. В английском стихотворении XIII в. «Мать стояла под крестом» («*Stond wel, Moder, under rode*») Христос просит мать утереть ее кровавые слезы, ибо «они для меня хуже, чем моя смерть», на что мать говорит, что не может этого сделать, ибо видит, как кровавые потоки струятся «из твоего сердца к моим ногам».

Понимание кровавых слез как сочувственного плача природы, по мнению Ф. МакКормака, поддерживается характерной для англосаксонской культуры трактовкой крови как субстанции, связанной с природными феноменами: уже в Англосаксонской хронике упоминаются кровавые дожди (впервые – в записи за 685 г.); в пасхальной гомилии X в. (из так называемых «Гомилий Бликлинга») говорится, что Конец Света будет сопровождаться кровавым дождем.

Итак, образ плачущих деревьев содержит целый комплекс смыслов: они выражают всемирную скорбь расставания с Иисусом, вызывают стыд у очерстевших сердцем людей и, наконец, служат метафорой Распятия как такового.

Работа по реконструкции эмоциональной системы целой эпохи может включать в себя исследования отдельных особо значимых «случаев» – эмоциональных миров людей, принадлежащих к данной эпохе (в случае Средневековья это возможно, конечно, при наличии достаточного объема личных документов). Такой «case» исследует Мэри Гаррисон в статье «Раннесредневековые переживания скорби и разлуки глазами Алкуина и других: скорбь и благодарность послушника»². Предметом реконструкции в ней служит эмоциональный мир типичного англосаксонского монаха, отданного в монастырь в детст-

¹ McCormack F. Those bloody trees: The affectivity of Christ // Ibid. – P. 160–161.

² Garrison M. Early medieval experiences of grief and separation through the eyes of Alcuin and others: The grief and gratitude of the oblate // The affectivity of Christ // Anglo-saxon emotions. Reading the heart in Old English language, literature and culture. Oxford: Ashgate Publishing, 2015. – P. 227–261.

ве и нашедшего замену родителям в духовном «отце», который впоследствии умирал, оставляя своего бывшего ученика в одиночестве. Интересующий исследовательницу социальный контекст – практика передачи («пожертвования», *oblation*) ребенка в монастырь (прежде всего в монастыри бенедиктинского ордена) и его полный отрыв от биологических родителей.

Материал исследовательницы – (авто)биографические тексты, прежде всего письма англосаксонских клириков Алкуина, Бонифация, Эйнхарда, которые начинали свой жизненный путь именно такими послушниками («облатами»). М. Гаррисон обращает внимание на сходство выражения горя, одиночества, покинутости в этих текстах и в англосаксонской лирике: сходство объясняется тем, что у данного комплекса чувств – одна и та же «литературная и человеческая основа»¹. Этот комплекс чувств исследовательница анализирует исходя из современных психологических теорий скорби; прежде всего – в контексте выработанного в терапевтической практике психоанализа различения между «удавшейся» скорбью, которая совершает работу по преодолению кризиса, и меланхолией, которая представляет собой «застывшую» скорбь, консервирующую, а не преодолевающую кризис.

Главный герой статьи – Алкуин, в раннем детстве отданный в кафедральную школу Йорка. В его письмах постоянно встречаются выражения скорби и тоски по далеким друзьям. Библейские цитаты, виртуозно вплетенные в эти ламентации, дают повод усомниться в непосредственности его чувств, однако М. Гаррисон считает, что «библейские реминисценции только добавляют остроты в выражения скорби...»²

Такие мотивы типичны и для иных англосаксонских клириков, отданных в детстве в монастыри, а потом заброшенных в другие страны – ставших «чужеземцами» (*peregrini*), как Алкуин, оказавшийся в конце концов на материке, при дворе Карла Великого. В качестве параллели к переписке Алкуина М. Гаррисон приводит письма англосаксонской монахини Бертгиты, которая, оказавшись в Тюрингии, писала в Англию своему брату. Она постоянно подчеркивает свое одиночество в чужой стране («*ego sola in hac terra*»), просит брата навестить ее и «удалить печаль» из ее сердца («*auferas tristitiam ab anima mea*»).

¹ Garrison M. Early medieval experiences of grief and separation through the eyes of Alcuin and others: The grief and gratitude of the oblate // *Ibid.* – P. 228.

² *Ibid.* – P. 235.

Для послушников, рано отданных в монастырь и полностью отрезанных от биологических родителей, функцию последних выполняли наставники. Алкуин загадочным образом ни разу не упоминает своих настоящих родителей, хотя история его семьи была ему известна; как отца он воспринимает своего учителя Эльберхта, а как братьев и сыновей – членов своего религиозного сообщества. Эпитафия, которую Алкуин написал Эльберхту, выдает его сыновнюю преданность наставнику. Любопытно, что из 14 строк эпитафии шесть посвящены той роли, которую Эльберхт играл в жизни самого Алкуина. Многие из выражений этой эпитафии Алкуин позднее использовал в эпитафии, которую он написал самому себе. Это говорит о том, что ученик психологически идентифицировал себя с наставником. «Фрейдист здесь вспомнит, быть может, фрейдовское понимание меланхолии как скорби, законсервированной вследствие того, что скорбящий идентифицирует себя с утраченным объектом»¹.

К теме утраты учителя-«отца» Алкуин будет обращаться и дальше – например, в стихотворении о Йорке, значительную часть которого составляют размышления о смерти Эльберхта: его ученики, потерявшие своего учителя, уподоблены здесь сиротам, оказавшимся без кормчего в открытом бушующем море. Образ кормчего, «оставившего» корабль на произвол стихии, заставляет предположить замаскированный упрек Эльберхту, покинувшему «детей».

Модель сыновней привязанности к наставнику транслируется и дальше: Храбан Мавр, с детских лет учившийся у Алкуина, точно так же будет многие годы скорбеть об утрате учителя, и спустя десятилетия после смерти Алкуина опишет его молящимся в небесах за своего ученика.

Существуют и другие свидетельства тому, что потеря подобного «суррогатного отца» рассматривалась в англосаксонском социуме как особо скорбное и трагическое событие. М. Гаррисон приводит в качестве примера реакцию на смерть аббата Сеолфрита, учеником которого был Беда Достопочтенный. Внезапно объявив, что навсегда отбывает в Рим, чтобы провести остаток дней среди апостольских гробниц, Сеолфрит отправляется в священный город с делегацией, везущей в дар папе драгоценный манускрипт Библии, но умирает по дороге, в Лангре.

¹ Garrison M. Early medieval experiences of grief and separation through the eyes of Alcuin and others: The grief and gratitude of the oblate // Ibid. – P. 239.

Описание этого внезапного решения и столь же внезапной смерти аббата сохранилось в текстах Беда и в анонимном «Житии Сеолфрита». Беда передает отъезд аббата весьма двусмысленным словом «*discessus*» (уход, отступление, разрыв и т.п.), которое может содержать такой же замаскированный упрек в предательстве, что и образ кормчего, оставившего свой корабль, у Алкуина. Решение аббата вызывает у Беда «внезапную тревогу души» (*inopinata mentis anxietas*), т.е., в современной терминологии, шок, а его смерть – потоки слез, которые невозможно сдерживать. В анонимном житии эта шоковая реакция представлена как коллективная: узнав о решении аббата, вся монашеская братия издает стенание (*gemitus*), «словно бы лишившись отца и кормильца». Житие, таким образом, изображает не индивидуальную, но коллективную привязанность к «суррогатному отцу».

В конечном итоге «травма обретает искупление, трансформируется в благодарность»¹: бывшие послушники, отданные своими родителями в монастырь, осмысливают этот поступок как жертву, угодную Богу. Именно поэтому в их текстах, как правило, отсутствуют упреки в адрес биологических родителей, но зато во множестве имеются бурные изъятия благодарности новой «семье». Так, Алкуин в одном из писем к своим учителям и коллегам в Йоркской кафедральной школе называет их «мои превыше всех любимейшие отцы и братья», просит их «помнить обо мне (*memores mei estote*)» и заверяет: «Я буду ваш, в жизни ли, в смерти ли (*vester ero, sive in vita, sive in morte*)».

Психологический опыт англосаксонского послушника, отторгнутого родителями, перенесшего свою привязанность на религиозного «отца», а после его утраты переживающего глубокую скорбь, но вместе с тем и благодарность новой «семье», конечно, не вполне уникален: нечто подобное можно обнаружить и в других средневековых социумах, и даже в современном нам обществе. М. Гаррисон проводит парадоксальную аналогию между англосаксонским послушником и современным рабочим-мигрантом, который оставляет свой дом и детей, чтобы зарабатывать в чужой стране: он осознает себя «жертвой», приносимой ради семьи, точно так же, как англосаксонский послушник видел в себе жертву, приносимую Богу.

¹ Garrison M. Early medieval experiences of grief and separation through the eyes of Alcuin and others: The grief and gratitude of the oblate // Ibid. – P. 256.

Итак, за три десятилетия активного развития в рамках исторической психологии сложился ряд продуктивных исследовательских направлений, к которым следует отнести семиотику эмоций (расшифровку эмоциональных кодов – вербальных, визуальных, акустических); историю отдельных эмоций; анализ «эмоциональных сообществ»; реконструкции эмоциональных систем исторических эпох и эмоциональных миров отдельных исторических персонажей; наконец, исследование стратегий (литературной) имитации / инсценировки / симуляции эмоций.

Исторические исследования эмоций тяготеют и к расширению привычного хронологического диапазона, выходя за рамки излюбленного ими периода Средних веков. Об этом свидетельствует, в частности, первая, по всей видимости, отечественная работа, принадлежащая к данному научному направлению, – книга А.Л. Зорина¹, посвященная русской эмоциональной культуре конца XVIII – начала XIX в.

¹ Зорин А.Л. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2016.

Е.А. Цурганова

**ПОЛИФОНΙΑ РУССКИХ ГОЛОСОВ
В ЗАПАДНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ XX в.**

Аннотация. В статье анализируются влияние и восприятие ведущих идей российской науки о литературе как в нашей стране, так и в странах Запада. Рассматриваемые проблемы нуждаются в интерпретации в контексте настоящего момента, фиксирующего «конец диалога».

Ключевые слова: русская формальная школа; Пражский лингвистический кружок; М.Н. Бахтин; Фердинанд де Соссюр; Н. Трубецкой; С. Карцевский; Московский лингвистический кружок; Р. Якобсон; Клод Леви-Стросс; Л. Ельмслев; В.Я. Пропп; Р. Барт; Т. Себеок; Ц. Тодоров; В. Виноградов; Г. Винокур; Ю. Тынянов; В. Шкловский; Б. Эйхенбаум; Б. Томашевский; Я. Мукаржовский; Кэрл Энн; ОПОЯЗ; В.Л. Махлин; Генри Сол Морсон; Кэрил Эмерсон; Э. Холквист; Ю.М. Лотман; В.И. Вернадский; логосфера; семиосфера; ноосфера; смысловое событие в социально-историческом пространстве; социальные измерения и социальный смысл; А.К. Жолковский; Е. Ангерер; Ю. Кристева; интертекстуальность; Ж. Лакан; П. Рикёр; дискурсивные комплексы; семиология; постструктуралистские установки Барта; концепция литературной эволюции Ю.Н. Тынянова; пародия; пастиш; Р. Пойриер; Ф. Джеймисон; В. Маяковский; герой как организующее начало литературного целого; А.С. Грибоедов; понятие литературности; М. Риффатерр; интертекст; Г. Флобер; У. Фолкнер; А.И. Герцен; В. Пелевин; А. Брусникин; Г.К. Косиков; конец диалога.

Пражский лингвистический кружок, «русская формальная школа», деятельность М.М. Бахтина – три главных источника, существенно повлиявших на развитие западного литературоведения в XX столетии. В начале века особый интерес представляли идеи,

которым удалось реконструировать «старое» литературоведение, создав новые методологические системы. Если вплоть до конца XIX – начала XX в. изучение литературы было сконцентрировано вокруг ее истории, то в 20–30-е годы историко-литературные исследования подверглись серьезной критике и стали высвобождаться из-под власти диахронического анализа. Одна из важнейших проблем, с которой столкнулись литературоведы в XX в., – поиски оснований для сотрудничества с другими гуманитарными дисциплинами. Огромное влияние на исследование литературных текстов оказали лингвистика, семиотика, психоанализ.

Предпосылкой изучения литературы на основе принципов семиотики послужила родственность ее естественным языкам в коммуникативном плане. В «Курсе общей лингвистики» (1916) швейцарский ученый Фердинанд де Соссюр указал на то, что схема коммуникативного процесса едина: отправитель кодирует, т.е. переводит мысли в знаки, и передает сообщение, которое воспринимается и декодируется адресатом. Языковое сообщение и есть знак, или система знаков, семиотическая система. В знаке в неразрывном единстве присутствуют два элемента: означающее (*signifiant*) – акустическая или графическая форма, и означаемое (*signifié*) – содержание, т.е. объект или концепция, которая существует вне знака и к которой этот знак отсылает. Один из основателей Пражского лингвистического кружка Ян Мукаржовский вслед за Ф. де Соссюром формулировал взгляд на произведение искусства как на «особый тип структуры, систему знаков или просто знак». 6 октября 1926 г. состоялось первое заседание Пражского лингвистического кружка, впоследствии работавшего регулярно. Первыми участниками его вместе с чешскими лингвистами были русские ученые Р. Jakobson, Н. Трубецкой, С. Карцевский, фольклорист и этнограф П. Богатырёв. Исследования Пражского лингвистического кружка по разработке методов в литературоведении охватывают два взаимосвязанных концептуальных аспекта: тщательное изучение структуры художественного произведения и как следствие утверждение семиотического взгляда на искусство. Роман Jakobson, крупнейший российский и американский лингвист, один из основателей Московского лингвистического кружка (1915), подошел к рассмотрению литературного произведения как системы и использовал при этом лингвистическую методологию и критерии. Структурный аспект деятельности Пражского лингвистического кружка в области поэтики базировался на четырех главных принципах: выявление взаимоотношений элементов внутри художественной структуры; опре-

деление специфики поэтического языка в противопоставлении его всем другим словесным сообщениям; уточнение принципа имманентности художественного произведения; сближение синхронного и диахронного исследований художественного произведения.

Впоследствии эти принципы активно использовались представителями структуралистской методологии на Западе – прежде всего Роланом Бартом, который характеризовал движение своих литературно-теоретических взглядов от «доструктурализма» к «постструктурализму» как «путешествие сквозь семиологию», как «четвертьвековое семиологическое приключение».

Переход Барта на рубеже 50–60-х годов к структурализму, понимание им значения парадигматического принципа для анализа знаковых систем обусловлен во многом (наряду с углубленным прочтением трудов К. Леви-Стросса, Ф. де Соссюра, Л. Ельмслева) знакомством с работами Н. Трубецкого, В.Я. Проппа и представителей «русской формальной школы». Этот переход отмечен статьями Барта «Воображение знака» (1962), «Структурализм как деятельность» (1963), «Основы семиологии» (1965). Будучи «фигурой влияния», Р. Барт во многом определил тенденции развития науки о литературе на Западе в XX в.

Среди учреждений США, где наиболее активно проводились семиотические исследования в области литературы – университет в штате Индиана, где под руководством Томаса Себеока издавался международный журнал «Семиотика» («Semiotica»). В Массачусетском технологическом институте Р. Якобсон проводил исследования по общим проблемам семиотики и по применению семиологических принципов в области поэзии и изобразительного искусства. В Пенсильванском университете Дейл Хаймс занимался семиологическим анализом мифов. Во Франции Р. Барт и Ц. Тодоров использовали возможности семиотики для истолкования специфики литературы. В Западной Германии центром семиотики стал журнал «Лили» («Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik»).

На начальном этапе деятельность Пражского лингвистического кружка была тесно связана с «русской формальной школой», просуществовавшей с середины 1910-х до середины 1920-х годов. Членами двух групп русских формалистов – «Общества изучения поэтического языка» (ОПОЯЗ), функционировавшего в 1916–1925 гг., и Московского лингвистического кружка были ученые – лингвисты и литературоведы В. Виноградов, Г. Винокур, Р. Якобсон, Ю. Тынянов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский и др. «Русская формальная школа» первоначально следовала принципу разделения син-

хронии и диахронии, введенному Ф. де Соссюром применительно к науке о языке. Но уже в конце 20-х годов Р. Jakobson и Ю. Тынянов выступили с утверждением, что «чистая синхрония есть иллюзия: каждая синхроническая система имеет свое прошлое и будущее как неразделимые структурные элементы этой системы»¹. Диахронический аспект исследования литературы Я. Мукаржовский видел в изучении истории литературы и ее эволюции. Ю. Тынянов работал над созданием своей теории литературной эволюции.

Крайностью формализма члены Пражского кружка считали помещение литературы в вакуум. Только структурализм, считал Мукаржовский, осознавал необходимость нового синтеза в литературно-критическом анализе. Поддержание принципа автономии искусства, отстаиваемого русскими формалистами, не означало изоляцию его от внешних влияний и эволюционных процессов. Но отношение литературы к внелитературным элементам, «рядам» – это не только отношение автономной структуры к внешним явлениям, но отношение между структурами, каждая из которых не имеет доминирующего значения. Противоречивость этой позиции сторонники Мукаржовского снимали семиологической точкой зрения на искусство, позволяющей понять развитие искусства как «имманентное движение», находящееся, однако, в постоянном «диалектическом отношении к развитию остальных областей культуры».

Среди деятелей «русской формальной школы» западные исследователи выделяют Бориса Эйхенбаума в его стремлении к новизне постановки вопроса о методологии науки. Профессор Стэнфордского университета Кэрол Эни в монографии «Голоса русского формалиста» (1994)² считает принципиальным моментом научного становления Б. Эйхенбаума его знакомство с книгой Андрея Белого «Символизм» (1910). Б. Эйхенбаум писал родителям: «Это чуть ли не первая настоящая книга по теории слова на русском языке, и я не сомневаюсь, что она сделает эпоху. Все приемы их прежней критики – исторической, публицистической, психологической импрессионистической – должны отойти в сторону или бросить свой отвратительный дилетантизм и войти в состав других более общих наук. А настоящая критика должна быть эстетической, критикой формы, критикой того, как сдела-

¹ Jakobson P., Тынянов Ю. Проблемы изучения литературы и русского языка // Новый Леф. – М., 1928. – № 12. – С. 35–37.

² Any C. Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian formalist. – Stanford, 1994. – P. 181.

но»¹. Б. Эйхенбаум призывал критика и историка литературы к свежему взгляду на искусство как на систему приемов. Исследовательница отмечает, что это было написано раньше, чем манифесты ОПОЯЗа «Искусство как прием» (1917) и «Воскресшие слова» (1914) В.Б. Шкловского, где были сформированы ключевые для русского формализма понятия «прием», «остранение», «автоматизация». В работах ранних формалистов утверждалась автономия литературного произведения, т.е. замкнутость его в своих собственных границах или, по крайней мере, в границах литературы. В 1928 г. Р. Якобсон и Ю. Тынянов утверждали, что «имманентность литературного произведения не является тотальной» и что оно состоит в сложных связях с другими структурами.

Выявление взаимоотношений элементов внутри художественной структуры означало, что отдельные компоненты получают свое полное значение только во взаимосвязях со всеми остальными компонентами этого произведения и в более широком смысле – в соотношении со всеми другими произведениями этого автора или того же периода и даже в соотношении со всеми произведениями, предшествующими или одновременными с ним. Уже здесь намечалась тенденция к захватившей западных теоретиков литературы во второй половине XX в. концепции *интертекстуальности*.

Итоговая концепция В. Шкловского о «приеме» как главном конструктивном принципе произведения была переосмыслена и переведена в структуралистскую терминологию. Прием не рассматривался более как имеющий самостоятельное значение, он получал смысл только благодаря своему месту в системе, которая определяла его структурные отношения с другими компонентами внутри произведения и вне его.

К. Энн считает работу Б. Эйхенбаума после 1927 г. «мощной репликой» на концепцию бахтинского «диалога». Это альтернативный монологический диалог ученого и гражданина со своим временем и другими историческими именами, монолог человека с принципиальными научными и этическими установками. «В гулком пространстве истории он прислушивался также к голосам, насильно замолкнувшим или приглушенным. Его политические истолкования лермонтовской поэзии были стремлением услышать и добиться, чтобы услышали другие мятежный протест поэта»².

¹ Цит. по: Эйхенбаум Б. О литературе. – М., 1987. – С. 497.

² Morson G.S., Emerson C. Mikhail Bakhtin: Creation of a prosaics. – Stanford: Stanford univ. press, 1990. – XX, 530 p.

Принципиальным по степени воздействия на западное литературоведение XX в. является творчество русского ученого М.М. Бахтина. Известный французский философ-семиотик, теоретик структурализма Цветан Тодоров говорил, что в трудах Бахтина, как в сложенном веере, содержатся все концепции современной науки о литературе. Бахтин и западное литературоведение – тема отдельного исследования. Следует отметить, что на Западе сложилась целая «индустрия Бахтина», о чем говорят хотя бы международные Бахтинские конференции в Манчестере. В работе пятой по счету конференции (Fifth International Bakhtin Conference. 15–19 July 1991) приняли участие советские исследователи и прежде всего доктор философских наук В.Л. Махлин, знаток и исследователь творчества ученого.

Огромная роль в открытии М.М. Бахтина Западу принадлежит американским русистам – Э. Холквисту, К. Эмерсон, Г.С. Морсону. Оценивая монографию Генри Сола Морсона и Кэрил Эмерсон «Михаил Бахтин: Создание прозаики» (1990), Махлин пишет: «Мы обрели термин, в котором обобщается некая философия жизни и некая философия истории, на наличие которых в живом движении культуры мало кто обращал внимание»¹. «Ведь эти и другие понятия Бахтина равно ориентированы – при сопоставлении и противопоставлении бахтинской “логосферы” семиосфере Ю.М. Лотмана “ноосфере” В.И. Вернадского, и это подчеркивается в контексте некоего оживления “жизненных”, “органических” ситуаций западной новейшей гуманитарии – против замыкания в текст» (с. 40).

Центральные понятия Бахтина: «диалог», «полифония», «карнавализация», «разноречие», «романизация» и др. – достаточно изучены в западном литературоведении. Опираясь на теоретические работы М.М. Бахтина американский критик Д. МакГэнн выдвигает концепцию литературного произведения не как «интегральной системы лингвистических знаков», а как «сложного события в социально-историческом пространстве, в котором всегда конкретно взаимодействуют настоящее и прошлое»². Предметом исследования сегодняшней бахтинистики на Западе В.Л. Махлин считает «социальные измерения и социальный смысл» всех баз исключения бахтинских идей, теорий и терминов.

¹ Махлин В.Л. За текстом: Кое-что о западной бахтинистике с постоянным обращением к постсоветской // М.М. Бахтин в зеркале критики. – М.: ИНИОН РАН, 1995. – С. 40.

² McGann J. The beauty of inflection: Literary investigations in historical method and theory. – Oxford: Clarendon press, 1985. – P. 5.

Во второй половине XX в. и вплоть до настоящего времени широкое распространение получила концепция *интертекстуальности*. Истоки ее также можно обнаружить в трудах российских ученых. В полифонии русских голосов, повлиявших на становление современного литературоведения, особо звучит голос Ю.Н. Тынянова (1894–1943). Если соотношение художественных произведений Тынянова с его теоретико-методологическими работами достаточно хорошо изучено, то влияние его трудов на последующий литературный процесс, тем более на Западе, практически не исследован. Прежде всего, это касается созданной Тыняновым *теории эволюции*. Разработка теории литературной эволюции отражена в работах ученого 1920-х годов: «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1921), «Литературный факт» (1924), «Промежуток» (1924), «Архаисты и Пушкин» (1926), «О литературной эволюции» (1927), «О пародии» (1929) и др. Теоретические новации Ю. Тынянова, получившие развитие в 60–70-е годы XX в., оказали влияние на развитие литературоведения и в России, и за рубежом. Они использовались сторонниками постмодернизма чаще всего в отрыве от общей методологии ученого. Прежде всего это сказалось на формировании так называемой теории интертекстуальности.

Абсолютно прав А.К. Жолковский, отметивший, что в «основе литературной эволюции отчетлив интертекстуальный принцип»¹. Проблема интертекстуальности во второй половине XX в. на Западе стала едва ли не центральной. Ей были посвящены симпозиумы, коллоквиумы, конференции. Наиболее значимые – Второй международной коллоквиум по творчеству Уильяма Фолкнера в 1982 г. в Высшей нормальной школе при Парижском университете и Симпозиум «Интертекстуальность: Формы функции» в университете Мюнхена в 1985 г. И тем не менее теория интертекстуальности до сих пор остается мало разъясненной и противоречиво оцениваемой. Сам термин «интертекстуальность» был введен французской исследовательницей Ю. Кристевой в 1967 г. в результате переосмысления работы М.М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924).

Ю. Кристева восприняла идею «диалога» Бахтина формалистически как ограниченную исключительно сферой литературы, диалогом между текстами. Австрийская исследовательница Е. Ангерер, анализируя понимание Ю. Кристевой природы интертекстуальности,

¹ Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. – М., 1992. – С. 32.

подчеркивает, что впоследствии оно было уточнено: «Под интертекстуальностью Кристиева понимала отнюдь не определенную, осознано избранную технику коллажа или цитирования других текстов, а восприятие поэтического языка как автономной системы, существующей в постоянном игровом взаимодействии с другими текстами, куда включаются также история, общественная жизнь и любые другие формы человеческой культуры»¹.

Теоретическое обоснование понятий «интертекстуальность» и «интертекст» было сформулировано также в работах Р. Барта, Ж. Лакана и П. Рикёра. Каноническим считается определение Барта: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний, она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек»². Бартовское понимание интертекстуальности связано с его «коннотативной семиологией». Классическая лингвистика базируется на убеждении, что означающее и означаемое в языке находятся в соотношении строгой взаимной предопределенности. Французский функционализм принимал теорию знака Ф. де Соссюра как неразрывный комплекс означающего и означаемого, неотделимых друг от друга, как две стороны бумажного листа.

В реальной же речевой практике и в опредметившемся в языке «письме», по Барту, картина усложняется, ибо каждый из нас «пользуется словами, оборотами, синтаксическими конструкциями, даже целыми фразами и жанрами дискурса, хранящимися в “системе языка”, которая напоминает не столько “сокровищницу”, предназначенную для нашего индивидуального употребления, сколько пункт проката: задолго до нас все эти единицы и дискурсивные комплекты прошли через множество употреблений, оста-

¹ Angerer E. Die Literaturtheorie Julia Kristevas: Von Tel Quel zur Psychoanalyse. – Wien, 2007. – P. 44.

² Barthes R. Texte // Encyclopaedia universalis. – Paris, 1973. – Vol. 15. – P. 78.

вивших на них неизгладимые следы...» Всякое «слово пропитано множеством текущих, изменчивых идеологических смыслов, которые оно приобрело в контексте своих употреблений»¹.

Семиология «должна выйти за пределы таких категорий классической семиотики, как “коммуникация”, “сообщение”, и перенести внимание с готового “знака” на “процесс его порождения”», в текстовой анализ. К началу 70-х годов методологическое кредо Барта открывает самый оригинальный период его творчества – «постструктуралистский период». Постструктуралистские установки Барта нашли наиболее полное воплощение в его книге «S/Z» (1970), посвященной анализу рассказа Бальзака «Сарразин». Конкретный анализ художественного произведения показывает, что ученый сделал радикальный шаг от представления о «множественности смыслов», которые можно прочесть в произведении, к идее «множественного смысла», образующего иной уровень произведения – уровень текста.

Разрабатывая свою концепцию литературной эволюции вне семиологии, Ю.Н. Тынянов также считал, что каждое «новое» литературное произведение неизбежно отталкивается от «старого». Именно в момент зарождения «нового» и происходит процесс влияний и заимствований из предшествующего литературного опыта разных эпох и внелитературных сфер. Создание новых произведений, по Тынянову, – это движение литературы, где произведения рассматриваются как результат эволюционного процесса, как система, структура, конструктивные элементы которой: жанр, стиль, образы – подчинены новому «конструктивному принципу». «Новое» произведение входит в существующую синхроническую литературную систему, и степень его новизны определяется в соотношении с этой системой. Тынянов утверждает и считает принципиальным, что заимствование из «старого» и перевод «конструктивного элемента» из одной системы в другую осуществляется путем *пародирования*. «Пародия», в понимании Тынянова, функционирует как прием отталкивания в литературной эволюции. Пародия вычленяет художественные приемы, образы, синтаксические фрагменты из предшествующих произведений, трансформирует их, включает в «новые» произведения².

В постмодернистской практике западного литературоведения понятие пародии заменено термином *пастиши* в значении либо спе-

¹ Барт Р. Нулевая статья письма / Пер. с фр., предисл. и коммент. Косикова Г.К. – М., 2008. – С. 16.

² Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. – М., 1977. – С. 52.

цифической формы пародии, либо самопародии. Американский критик Р. Пойриер пишет: «В то время как пародия традиционно стремилась доказать, что с точки зрения жизни, истории или реальности некоторые литературные стили выглядят устаревшими – литература самопародии, будучи совершенно неуверенной в авторитете подобных ориентиров, высмеивает даже само усилие истолковать их истинность посредством акта письма»¹. Самый влиятельный в настоящее время американский теоретик, профессор университета Дьюка Ф. Джеймисон, считает, что пародия стала невозможной из-за потери веры в «лингвистическую норму» – в противовес ей выступает пастыш как «изнашивание маски» и как «нейтральная практика стилистической мимикрии без открытого мотива пародии».

Главным отличием позиции Тынянова как теоретика литературы было то, что в центре его внимания всегда находился смысловой статус анализируемого или изображаемого – «семантический принцип», «семантический элемент», «семантический порог». Будучи членом ОПОЯЗа, Ю. Тынянов противопоставлял себя В. Шкловскому, называя его монтером, механиком, шофером, верящим в конструкцию. Себя называл детерминистом, чувствующим, как его «делает история». Размышления Ю. Тынянова о литературе определялись его пониманием действительности и человека в ней – героя – как организующего начала литературного целого и обстоятельств. Это конкретно проявится при анализе романа «Смерть Вазир-Мухтара» в контексте понимания Тыняновым личности и творчества А.С. Грибоедова.

В трактовке понятия интертекстуальности в западном литературоведении существуют разногласия. С точки зрения французского исследователя М. Грессе, интертекстуальность является составной частью культуры вообще и неотъемлемым признаком литературной деятельности в частности. Ни одна цитация, какой бы характер она ни носила (а цитирование якобы всегда неизбежно вне зависимости от желания или намерений писателя), обязательно вводит его в форму того культурного контекста, «окутывает» его той «сетью культуры», ускользнуть от которой не властен никто. Американский литературовед М. Риффатерр, близкий французскому структуризму, подчеркивает преимущество понятия «интертекст» по сравнению с такими категориями, как «источник» или «влияние». Говоря об интертексте, нет необходимости доказывать существование контакта автора с предшественниками. Интертекст есть всюду,

¹ Poirier R. The politics of self-parody // Partisan review. – N.Y., 1968. – Vol. 35, N 3. – P. 339.

где читатель не может сблизить нынешний текст с прошлым. М. Риффатерр противопоставляет свою концепцию не только академическому изучению «источников», но и положениям, высказанным Р. Бартом в книге «Наслаждение текстом» (1973)¹. По Барту, интертекст вообще не зависит от хронологии и возникает каждый раз, когда читатель видит один текст в другом. Таким образом, Барт сводит дело к случайным сближениям на основе личного опыта, в то время как, по мнению Риффатерра, сам текст контролирует фантазию декодирующего его читателя. Интертекстуальное сближение основывается не на частных лексических совпадениях, а на общности структуры, по отношению к которой и данный текст и его интертекст – не более чем варианты, обладающие жанровыми, стилистическими и другими различиями. Помимо аспекта «схожести» текста с интертекстом существует и проблема «оригинальности», которая создается отличительными чертами текста. Оригинальность возникает не благодаря присутствию в тексте какой-то другой структуры – она является функцией структуры интертекста. Как и схожесть, оригинальность создается благодаря актуализации этой структуры, но актуализации *пародийной*. Если при чтении переходить непосредственно от текста к интертексту (как поступала академическая критика), становятся видны аллюзии, источники, а интертекстуальность не функционирует.

Стремление противопоставить свою системно-типологическую и конкретно-историческую концепцию понятия «интертекстуальность» отличает сборник «Интертекстуальность: Формы, функции» (1985), вышедший под редакцией западногерманских ученых У. Бройха и М. Пфистера. Издателей не удовлетворяет расплывчатая и «всеохватывающая» трактовка интертекстуальности, предложенная в свое время Ю. Кристевой. Они не согласны с тем, что любой текст и прежде всего художественный, является, во-первых, частью общего культурного текста, а во-вторых, практически лишен признаков индивидуальности, поскольку строится как мозаика цитат и является результатом усваивания и трансформации другого текста². Не удовлетворяют авторов и представления тех сторонников интертекстуальности, которые пытаются замкнуть литературу в рамках исключительно письменной традиции, не соотнося ее с внеязыковой, социально-исторической реальностью. У. Бройх и М. Пфистер перечисляют формы литературной интертекстуальности: заимствование

¹ Barthes R. Le plaisir du texte. – Anglais, 2014. – 96 p.

² Kristeva J. Sémiotiké: Recherche pour un sémanalyse. – Paris, 1969. – P. 146.

и переработка тем и сюжетов, явная и скрытая цитация, перевод, плагиат, аллюзия, парафраз, подражание, пародия, инсценировка, экранизация, использование эпиграфов и т.п. Ученые рассматривают эти формы как литературные приемы, сознательно применяемые писателями. Максимальная интертекстуальность обнаруживается в том случае, если автор использует в качестве «предтекстов» широко известные произведения литературы, минимальная – при целенаправленном затушевывании такой связи, например, при плагиате. Такому пониманию У. Бройх и М. Пфистер противопоставляют интертекстуальность как фактор своеобразного «коллективного бессознательного», определяющего деятельность художника вне зависимости от его воли и желания.

Показательны работы западных литературоведов в области исследования интертекстуальности в творчестве отдельных писателей. У. Фолкнер, например, дает богатый материал для такого рода изысканий. Исследователей, составивших сборник «Интертекстуальность у Фолкнера»¹, интересовали две проблемы: интертекстуальные отношения Фолкнера с другими писателями и его исключительная способность писать свои собственные произведения как единый интертекст, Фолкнер переносил из одного произведения в другое не только героев, но и мотивы, фразы, слова, что приводило к частым автоцитациям.

После того как первый вариант романа «Святылище» был отвергнут издательством, Фолкнер существенно переработал текст. Часть оставшегося материала вошла в другие романы и публиковалась в виде рассказов. В период между 1927 и 1931 гг. Фолкнер написал несколько романов, в том числе «Шум и ярость», «На смертном одре», переделал «Святылище», создал около 30 рассказов. Промежуток между двумя вариантами «Святылища» характеризуют как «пространство внутри» этого романа, «интертекстуальное пространство», «интертекст», где трудно понять любой из текстов в отдельности без учета всех остальных произведений этого отрезка творческой биографии писателя. Кроме того, «Святылище» очевидно втягивает в себя образ флоберовской Эммы Бовари в сравнении ее с главной героиней романа Фолкнера. Эти «общие подтексты» связаны с типичным образом «истеричной женщины», ставшим воплощением загадки женщины. В более широком понимании интертекстуальные

¹ Махлин В.Л. За текстом: Кое-что о западной бахтинистике с постоянным обращением к постсоветской // М.М. Бахтин в зеркале критики. – М.: ИНИОН РАН, 1995. – С. 40.

отношения между этими двумя романами проявляются в том, что они, как эхо, отражают и даже цитируют друг друга, содержат идентичные фрагменты всюду проникающих подтекстов общей западной культуры и общей идеологии, едва ли изменившихся с эпохи Флобера до времени Фолкнера.

Побудительным импульсом для создания Фолкнером романа «Дикие пальмы» (1931) считается ироническое переосмысление 137 псалма «Если я забуду тебя, Иерусалим». Первоначально роман имел это название, однако впоследствии писатель отказался от него как слишком яркого маркера интертекстуальности. Текст романа в глазах Фолкнера обрел свою собственную значимость и не нуждался более в прямой библейской аналогии. С теоретической точки зрения это означает, что библейская аналогия сыграла свою «транстекстуальную роль», т.е. подтвердила организующий принцип – принцип формирования собственного сюжетного смысла.

Некоторые исследователи: Нэнси Блейк, Джон Мэтьюз, Патрик Сэмюэль (США), французский литературовед Ольга Шерер – используют при анализе творчества Фолкнера методику М. Бахтина и Ю. Лотмана. В русле интертекстуального исследования они пытаются реконструировать «полифоническую поэтику» Фолкнера, в которой каждый элемент текста (в том числе и любой персонаж) подвергаются постоянному процессу «ресемантизации» в интерпретации других персонажей.

Если вернуться к методологии Ю.Н. Тынянова, то очевидным становится влияние разработанной им в 20-е годы теории эволюции на последующие модернизированные концепции интертекстуальности. Ю. Тынянов вводил новую терминологию, дистанцирующуюся от классического литературоведения и от советского литературоведения, исходящего из классовой детерминированности литературы и искусства. Так же, как в случае анализа интертекстуальности у Фолкнера, теоретические работы Тынянова сопоставимы с его художественным творчеством. Сюжет, композиция, система образов комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1822–1824) могут быть рассмотрены как «конструктивные элементы», «предтекст» романа Ю.Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» (1928). В работе «Сокращение штатов» (1924) он писал: «Для романа нам нужен герой... нам нужен русский роман». Образ Чацкого, который «не может выносить диссонанса с окружающим», его борьба, создающая «брожение, в силу которого невозможен застой в истории» (А.И. Герцен), конечно, побуждал Тынянова к тому, чтобы увидеть

в личности Грибоедова общие с декабристами убеждения, и писатель стремился к развитию этих идей.

В образе главного героя романа «Смерть Вазир-Мухтара» Тынянов показал последекабристскую эпоху. Сложность при создании этого образа заключалась в том, что Грибоедов был нетипичной фигурой для данных обстоятельств. Начиная изучение личности и творчества Грибоедова еще в студенческие годы, Тынянов был поражен, насколько мало понимают Грибоедова. Оценивая выбор Грибоедова после ссылки декабристов – подать в отставку или служить, Ю. Тынянов поддерживает его выбор службы. Участие в проекте учреждения Российской Закавказской Компании А.С. Грибоедов рассматривал как надежду на отличное от декабристского преобразование России. Тынянов был уверен, что этот выбор продиктован не конформистскими, как считали многие, устремлениями, а уверенностью в правоте дела, начатого декабристами.

Источники и подтексты исторических романов Тынянова достаточно хорошо изучены. Труднее обнаружить пародическое отталкивание в «петербургских» повестях писателя: «Подпоручик Киже» (1928), «Восковая персоне» (1931), «Малолетний Витушишников» (1933). Теоретические исследования Тынянова в области механизма эволюции литературы выявляют обусловленность этих повестей. Сплетенные в текст претексты произведений о царе Петре, цитаты из беллетристики XIX в., из романтической и фантастической литературы в «Восковой персоне», создают «новое» произведение, появившееся в период возросшего интереса к личности царя-реформатора. Тынянов-ученый использует здесь экспериментальный пародический принцип конструкции – создание восковой фигуры Петра, пародическую трансформацию оригинала.

Собственные художественные произведения Тынянова демонстрировали созданную им теорию литературной эволюции, что опровергает попытки развести творчество Тынянова-ученого и Тынянова-писателя. Однако уникальность творчества Ю. Тынянова как теоретика и практика состоит в том, что он проявил себя как ученый принципиально нового этапа в истории развития художественного творчества, когда теория опережала практику и формировала методологическую основу создания произведения искусства, превращая его в экспериментальное поле научных и философских концепций.

Теория интертекстуальности, популярная в западном литературоведении и сегодня, включает в преломлении разработанной Тыняновым методологии принцип пародирования, игру цитатами, множественность аллюзий, рассчитанных на определенный уро-

вень читательской культуры. Эти принципы взяты на вооружение в произведениях «позднейших» постмодернистов, появившихся в процессе развития русской литературы: В. Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996), Б. Акунина «Кладбищенские истории» (1999–2004), А. Брусникина «Герой иного времени» (2010) и др. Однако Ю. Тынянов, как он говорил, был детерминирован жизнью. Существовать же в отрыве от жизненной практики и в то же время претендовать на воплощение художественной правды – дилемма, которую безуспешно пытается решить постмодернизм.

Активный диалог отечественного литературоведения с западным начался с выходом в свет под редакцией Г.К. Косикова книги «Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика» (1989). За несколько последующих лет русское литературоведение ассимилировало понятийный аппарат структурализма, постструктурализма, деконструктивизма, терминология которых нашла отражение в фундаментальных работах отечественных ученых¹. Диалог этот длился на протяжении всего XX в. вплоть до «нулевых годов нынешнего тысячелетия, когда, как констатирует В.Л. Махлин, произошел “конец разговора”. И “модерн”, и “постмодерн” закончились не потому, что им на смену пришло что-то новое, а скорее наоборот: то, что прежде было относительно новым, “открытым” событием, полемикой, эпатажем, сопротивлением, предвосхищениями, опасениями – общим разговором в перспективе становящийся современности – как бы вдруг утратило перспективу; ход вещей словно оставил прежний разговор позади себя»².

В ситуации «конца разговора» характерной приметой гуманитарных наук и в России и на Западе становится «утрата векторов движения». Продуктивным здесь может быть, по мнению В.Л. Махлина, «замедление» как способ подхода к явлениям прошлого и современности... Может быть единственный шанс или ресурс гуманитария – “спасти” чужую речь... путем передачи, пересказа, перевода когда-то состоявшихся разговоров своими словами...»³

¹ Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. – М.: ИНИОН, 1996.; Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. – М., 2001.; Наука о литературе в XX в. (история, методология, литературный процесс). – М.: ИНИОН, 2001.; Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Интрада, 2004 и др.

² Махлин. В.Л. Конец разговора (К герменевтике современности) // Гуманитарное знание и вызовы времени. – М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2014. – С. 127.

³ Там же. – С. 141, 142.

Т.Г. Юрченко

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИЛИ ПОНИМАНИЕ: О БАХТИНИСТИКЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Аннотация. В статье анализируются основные тенденции в изучении научного наследия М.М. Бахтина 2000–2010-х годов.

Ключевые слова: М.М. Бахтин; бахтинистика; литературоведение; эстетика; философско-гуманитарная мысль.

За более чем полвека, прошедшие после выхода в свет в 1963 г. переработанного издания книги 1929 г. о Достоевском¹, бахтинистика превратилась в самостоятельную и влиятельную область гуманитарных исследований – как в России, так и за ее пределами – со всеми присущими ей атрибутами: международными конференциями, проходящими раз в два года² (первая – в 1983 г. в Канаде; шестнадцатая – в 2017 г. в Китае; единственная, седьмая по счету, на родине Бахтина – в 1995 юбилейном году), специализированными научными центрами, журналами и сборниками, область междисциплинарную, объединившую филологов и философов, социологов и культурологов, лингвистов и педагогов. Интерес к наследию Бахтина, зародившийся в 1960-е годы, пережил свой взлет в 80-е и – особенно – в 90-е, на середину которых пришелся 100-летний юбилей со дня рождения русского мыслите-

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 1963. – 363 с.

² Обзоры XI–XIV конференций (2003–2011) см.: Васильев Н.Л. Международные Бахтинские конференции // Васильев Н.Л. Михаил Михайлович Бахтин и феномен «Круга Бахтина». – М., 2013. – С. 282–302; а также: Васильев Н.Л. XV Международная Бахтинская конференция (Стокгольм, 23–27 июля 2014 г.) // Интеграция образования. Integration of education. – Саранск, 2014. – № 4. – С. 81–86.

ля¹, затем постепенно пошел на спад. Это, однако, не означает, что идеи Бахтина утратили свою актуальность, но лишь говорит о том, что время использовать идеи Бахтина как некие универсальные подходы в теоретических и историко-культурных исследованиях, время растаскивания бахтинских работ на цитаты и безответственного применения его терминологии, приспособленной для собственных нужд, чтобы «быть в тренде», исчерпало себя и должно уступить место вдумчивому чтению его трудов. Как замечает известный английский бахтиновед Д. Шеппард, «в настоящий момент признано, что “приложение” его теорий, которое казалось некогда столь выигрышным, должно отойти на второй план перед тщательным (и запоздалым) изучением интеллектуального контекста этих теорий – их происхождения, истоков и источников»².

Для такого изучения открываются теперь широкие перспективы: в 2012 г. завершилось издание первого научного Собрания сочинений М.М. Бахтина, подготовленного авторским коллективом под руководством С.Г. Бочарова³. В предваряющей вышедший первый пятый том вступительной заметке «От редакторов тома» подчеркивается, что «читатель должен *во всех случаях* получить *новые тексты* Бахтина, в том числе и уже известных работ», поскольку предыдущие издания были «во многих случаях несовершенными текстологически и недостаточно проработанными научно»⁴.

¹ О бахтинистике эпохи «бахтинского бума» см.: М.М. Бахтин в зеркале критики. – М., 1995. – 192 с. Некоторые итоги развития бахтинистики XX в. представлены в двухтомной антологии: М.М. Бахтин: Pro et contra / Сост. и коммент. К.Г. Исупова. – СПб., 2001–2002. – Т. 1–2; Динамика рецепции идей Бахтина – начиная с 1960-х годов и с переходом через рубеж веков – воссоздана в книге: Михаил Михайлович Бахтин / Под ред. В.Л. Махлина. – М., 2010. – 440 с. – (Философия России второй половины XX в.).

² Shepherd D. A feeling for history? Bakhtin and «the problem of “great time”» // Slavonic and East European review. – Basingstoke, 2006. – Vol. 84, N 1. – P. 33.

³ Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. – М., 2003. – 957 с.; Т. 2: Проблемы творчества Достоевского, 1929. Статьи о Толстом, 1929. Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922–1927. – М., 2000. – 799 с.; Т. 3: Теория романа (1930–1961). – М., 2012. – 880 с.; Т. 4 (1): Франсуа Рабле в истории реализма. Материалы к книге о Рабле. Комментарии и приложения. – М., 2008. – 1120 с.; Т. 4 (2): Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). – М., 2010. – 752 с.; Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – М., 1996. – 732 с.; Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960–1970-х гг. – М., 2002. – 800 с.

⁴ Бахтин М.М. Собрание сочинений. – М., 1996. – Т. 5. – С. 6, 5.

Помимо выверенных по архиву известных работ Бахтина, в научный оборот введены ранее не публиковавшиеся материалы, в том числе и некоторые «рабочие тетради». Как указывает один из рецензентов, важным моментом Собрания сочинений стало «выявление и фиксация реальных исторических “соседств” опубликованных и не опубликованных ранее текстов»¹, как, например, публикация, помимо книги о Рабле 1965 г., текста диссертации 1940 г., «Дополнений и изменений к Рабле», статьи «Сатира», создающая более объемное представление о бахтинской философии смеха. Залогом того, что «неизбежно должен наступить новый этап в понимании, прочтении и развитии бахтинских идей», назвал издание и другой рецензент². Высокую научную ценность изданию придают тщательные текстологические и исследовательские комментарии, превышающие подчас объем исходного текста, которые воссоздают «диалогизирующий фон» бахтинской мысли – ее биографические, культурно-исторические и философские контексты, аккумулируя в себе достижения мировой бахтинистики и вместе с тем становятся отправной точкой для будущих исследований.

Если комментарии к Собранию сочинений продемонстрировали актуальность и плодотворность погружения в тексты и контексты Бахтина, то принцип отбора материала обозначил одну из наиболее проблемных зон бахтинистики. Речь идет о работах «круга Бахтина», заявленных как последний, седьмой том³, но так и не опубликованных в составе издания: «Фрейдизм» (1927), «Формальный метод в литературоведении» (1928), «Марксизм и философия языка» (1929) и некоторых других – «девятероканонических», по слову С.С. Аверинцева, увидевших свет под именами ближайших друзей Бахтина, прежде всего – П.Н. Медведева и В.Н. Волошинова.

Как известно, начало дискуссии о принадлежности перу Бахтина «спорных» текстов положило утверждение Вяч.Вс. Иванова о том, что подлинным их автором является Бахтин, сделанное

¹ Фуксон Л. Время диалога // Новый мир. – М., 2012. – № 8. – С. 175–181.

² Осовский О.Е. Бахтин вчера, сегодня, завтра: К завершению издания Собрания сочинений М.М. Бахтина // Гуманитарные науки и образование. – Саранск, 2013. – № 12. – С. 105. Среди других – немногочисленных, к сожалению, – откликов, см.: Ольхов П. Старый новый Бахтин // Вопросы литературы. – М., 2013. – № 4. – С. 285–293; Исупов К. Бахтин академический. – Там же. – С. 309–331.

³ См.: Бахтин М.М. Собрание сочинений. – М., 1997. – Т. 5. – С. 6.

еще при жизни мыслителя в статье 1973 г.¹, – утверждение, позднее подкрепленное и другими авторитетными свидетельствами². Тексты были переизданы в серии выпусков «Бахтин под маской» в 1990-е годы³ и вновь – в 2000 г.⁴ Однако сначала на Западе, а с 1990-х годов и в России принадлежность «спорных» текстов Бахтину стала ставиться под сомнение⁵. Наметившаяся тенденция к 2010-м годам настолько усилилась, что подчас начала принимать карикатурные формы, как, например, в книге швейцарских исследователей Ж.-П. Бронкара и К. Бота «Разоблаченный Бахтин: История о лжеце, жульничестве и коллективном безумии»⁶, где Волошинов и Медведев предстают не только самостоятельными авторами «спорных» текстов, но и соавторами первой редакции книги Бахтина о Достоевском (1929). «Это не с Бахтина сброшена маска, – пишет по этому поводу В.Л. Махлин, – маска сброшена с того, по-бахтински, “двойника-самозванца”, которым прикрывались и на которого опирались, в особенности на Западе, в попытках представить русского автора в качестве нужного левым интеллектуалам *советского* предвосхищения постмарксизма, постформализма, постструктурализма и деконструктивизма, пророка “карнавальной революции” и “революционера в марксист-

¹ См.: Иванов В.В. Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Ученые записки Тартуского ун-та. – 1973. – Вып. 308. – С. 44.

² См.: Бочаров С.Г. Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. – М., 1993. – № 2. – С. 70–89.

³ Волошинов В.Н. Бахтин под маской. Фрейдизм. – М.: Лабиринт, 1993. – Вып. 1. – 120 с.; Медведев П.Н. Бахтин под маской. Формальный метод в литературоведении. – М.: Лабиринт, 1993. – Вып. 2. – 207 с.; Волошинов В.Н. Бахтин под маской. Марксизм и философия языка. – М.: Лабиринт, 1993. Вып. 3. – 190 с.; Волошинов В.Н., Медведев П.Н., Канаев И.И. Бахтин под маской. Статьи. – М.: Лабиринт, 1996. – Вып. 5. – 174 с.

⁴ Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М.: Лабиринт, 2000. – 640 с. – (Серия «Бахтин под маской»).

⁵ См., напр.: The Bakhtin circle. In the Masters's absence. – Manchester, 2004. – 286 p. Рецензию на эту книгу (автор – Осовский О.Е.) см.: Вопросы литературы. – М., 2005. – № 4. – С. 368–369; Медведев Ю.П., Медведева Д.А. Круг М.М. Бахтина: К обоснованию феномена // Звезда. – СПб., 2012. – № 3. – С. 202–215; Н.Л. Васильев. Михаил Михайлович Бахтин и феномен «Круга Бахтина». – М., 2013. – 407 с.

⁶ Bronckart J.-P., Bota C. Bakhtine démasqué: histoire d'un menteur, d'une esroquerie et d'un délire collectif. – Genève, 2011. – 629 p.

ском литературоведении”. Сегодня это уже невозможно даже на Западе, но для некоторых все еще как бы актуально»¹.

Самый свежий пример «разоблачения», однако, – отечественный. Это – недавно вышедшая в серии «Жизнь замечательных людей» книга А.В. Коровашко², основной посыл которой вполне укладывается в название швейцарской монографии. «Разоблачению» подвергается практически все: от генеалогии до научных концепций Бахтина, не говоря уже об «экспансии бахтинского авторства на произведения, подписанные другими фамилиями»³. Вкупе с беспрецедентной глумливостью тона, это «разоблачение» «мифологизированного культа» ученого, вышедшее в «серии биографий», – показательный пример, свидетельствующий о насущной необходимости создания современной научной биографии Бахтина.

Первым (и наиболее удачным) жизнеописанием мыслителя стала книга американских исследователей К. Кларк и М. Холквиста⁴, важнейшим достоинством которой, по наблюдению О.Е. Осовского, явилась «ее близость традициям российского академического литературоведения... При этом история жизни Бахтина оказалась органично и поразительно объективно вписана в историю страны и культуры, тонкое понимание процессов развития которой и превосходное знание деталей и нюансов делали ее особенно достоверной в восприятии русского читателя»⁵. Американское издание было широко использовано отечественными исследователями С.С. и Л.С. Конкиными, чья книга, однако, на жанр научной биографии не претендовала⁶, являя собой лишь ее предварительный очерк. Богатый документальный материал содержит книга Н.А. Панькова⁷, сосредоточенного на определенном периоде жизни Бахтина конца

¹ Махлин В.Л. Ресентимент одуроченных // Вопросы литературы. – М., 2013. – № 6. – С. 448. См. также: Зенкин С. Некомпетентные разоблачители // Новое литературное обозрение. – М., 2013. – № 119. – С. 358–366.

² Коровашко А.В. Михаил Бахтин. – М., 2017. – 452 с. – (Жизнь замечательных людей: Серия биографий; вып. 1652).

³ Там же. – С. 223.

⁴ Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. – Cambridge (Mass.); L., 1984. – 398 p.

⁵ Осовский О.Е. «Наблюдение за наблюдающим»: Биография литературоведения как объект научного исследования (Случай М.М. Бахтина) // Русское литературоведение XX века: Имена, школы, концепции / Под общ. ред. О.А. Клинга и А.А. Холикова. – М.; СПб., 2012. – С. 33.

⁶ Конкин С.С., Конкина Л.С. Михаил Бахтин: (Страницы жизни и творчества). – Саранск, 1993. – 398 с.

⁷ Паньков Н.А. Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина. – М., 2009. – 720 с.

1930-х – начала 1940-х годов (центральное место в книге занимает раздел «Вокруг “Рабле”»), которая может стать ценным источником для осуществления будущего проекта.

Одна из центральных проблем бахтинистики, многократно отмечавшаяся разными исследователями, состоит в том, что «теории Бахтина заблудились во времени»¹. Создававший свои работы в одну историческую эпоху, он был воспринят в совершенно иную – воспринят как «Овидий среди цыган» (по выражению Г.А. Гачева)², «неизвестно откуда явившийся и неизвестно куда ушедший»³. В Бахтине видели то, что хотели увидеть, перекраивая его «под себя». Кому-то Бахтин «был интересен в той мере, в какой он оказался пострадавшим и потерпевшим»⁴, западные «марксисты» нашли в нем марксиста, постструктуралисты (с «легкой руки» Ю. Кристевой) – своего предтечу, и т.д.

Между тем по сути своей научно-философской программы Бахтин принадлежит к мыслителям-инициаторам новой парадигмы философского мышления, возникшей в 1914–1918 гг., среди которых – М. Бубер, М. Хайдеггер, Ф. Розенцвейг, Э. Гуссерль, М. Шелер, Г.Г. Гадамер и др. Русскими же его современниками стали мыслители – Г.П. Федотов, Г.В. Флоровский, М.М. Пришвин, А.А. Ухтомский, а также филологи – В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов, Р.О. Якобсон, В.М. Жирмунский, В.В. Виноградов, Л.В. Пумпянский. Этот, по словам Бахтина, «диалогизующий фон» был общим для России и Запада, однако развитие его в СССР и в западном мире проходило настолько по-разному, что, как считает В.Л. Махлин⁵, привело к онтологически-событийному разрыву, в результате которого Бахтин «завис» между дореволюционным и советским прошлым русской культуры.

Проблема, однако, в том, замечает В.Л. Махлин⁶, что у отечественной философии, ориентированной на естественно-научный тип познания, в силу ее внеисторического (негуманитарного) характера

¹ Турбин В.Н. Незадолго до Водолея. – М., 1994. – С. 452.

² Турбин В.Н. Овидий среди кочевников: По поводу одной реплики М.М. Бахтина // Кино. – Рига, 1989. – № 6. – С. 18–20.

³ Махлин В.Л., Махов А.Е., Пешков И.В. Риторика поступка М. Бахтина: Воспоминания о будущем или предсказания прошедшего? – М., 1991. – С. 10.

⁴ Турбин В.Н. Незадолго до Водолея. – С. 452.

⁵ Махлин В.Л. Рукописи горят без огня // Михаил Михайлович Бахтин. – М., 2010. – С. 5–22.

⁶ Махлин В.Л. Незаслуженный собеседник (I): (Опыт исторической ориентации) // Бахтинский сборник. – М., 2004. – Вып. 5. – С. 41–74.

не было подхода к Бахтину. Технократизм и сциентизм в восприятии мира сросся в советскую эпоху с обратно-богословской верой в особую освободительную миссию России. «Переход от мира науки к миру жизни», т.е. решающая для философии XX в. смена философско-гуманитарной парадигмы «в русской философии не произошла ни в так называемом научно-материалистическом, ни в так называемом религиозно-идеалистическом мечтательстве о “главном”»¹. «Революция в мышлении» свершилась в России в области филологии – по своей природе не столь теоретичной, нацеленной именно на чужое слово. Бахтин не просто участвовал в этом «переходе от мира науки к миру жизни» в научно-философском познании, но создал терминологию для его описания. Об этом – книга Бахтина о Достоевском. Адекватного подхода к Бахтину, однако, не было и у филологов. Отторгающие высказывания о Бахтине, например, С.С. Аверинцева, М.Л. Гаспарова, В.В. Биbihина и др., – это изнанка «филологической ниши» последних советских десятилетий, «культурное “жречество”, культивировавшее (как раз в отталкивании от официальной идеологии) также и отталкивание от живой и становящейся “житейской идеологии”»². Отсюда – неприятие идеи «романа» как его проблематизировал Бахтин: «становящийся и незавершенный мир XX в. должен был быть ими отождествлен с официальной советской версией истории – и отвергнут вместе с нею»³.

В результате этой «не-встречи» в настоящий момент, когда наследие мыслителя (дошедшего в значительной степени во фрагментах) в основном собрано и опубликовано, «представление о целом, – как пишет В.Л. Махлин, – оказалось как бы вообще утраченным»⁴. Вопрос о возможности диалога с бахтинской мыслью «не эстетически, не риторически, не идеологически, но исторически и герменевтически – в “большом времени”»⁵ – актуальная задача современного бахтиноведения⁶.

¹ Махлин В.Л. Там же. – С. 56.

² Там же. – С. 59.

³ Там же.

⁴ Махлин В.Л. Невельские осколки // Невельский сборник: Статьи, письма, воспоминания. – СПб., 2010. – Вып. 16. – С. 7.

⁵ Там же.

⁶ Пока декларируемого «диалога с бахтинской теорией» по большей части не происходит, как, напр., в кн.: *Dialogues with Bakhtinian theory: Proceedings of thirteenth Mikhail Bakhtin international conference.* – L.; Ontario, 2012. – 437 p. Рецензию на эту книгу (автор – О.Е. Осовский) см.: *Вопросы литературы.* – М., 2015. – № 1. – С. 390–393.

Именно в начале ХХI в. наследие Бахтина «едва ли не впервые начинает открываться заинтересованному вниманию уже не в горизонте “постсовременности”, но в горизонте новой “революции в способе мышления” начала ХХ в., из которой вышла и постсовременность», полагает В.Л. Махлин¹. Свой подход, подразумевающий возвращение наследия ученого в действительную, не модернизированную историю мышления первой четверти ХХ столетия («столетнего десятилетия», как именовал эпоху между 1917 и 1923 гг. Е. Замятин), В.Л. Махлин называет *методом радикальной конкретизации*. Задача исследователя – приблизиться к мышлению Бахтина одновременно изнутри и извне его, освободить «чужую речь» из «плена своей современности», разомкнув ее в «большое время», «чтобы не цитировать только, но... раскавычить текст, возобновить мысль нашего автора, именно ее, не в его, а в наше время»².

За всем, что написано Бахтиным с 1910-х по 1970-е годы, стоит «революция в понимании социально-исторического опыта»³: только на ее фоне можно понять, что отличает русского мыслителя от его старших и младших западноевропейских современников, – с одной стороны, от предшествовавшей русской философии – с другой.

Уже в самой ранней из известных работ Бахтина – статье «Искусство и ответственность» (1919) – намечена научно-философская программа, которая будет реализована всем дальнейшим творчеством мыслителя: преодоление непримиримого конфликта между искусством и жизнью, творчеством и действительностью. Именно с этой статьи начинается диалог Бахтина с романтическим миропониманием и «культом изолированного “внутреннего”, “духовного” (Innerlichkeit) – диалог, образующий... подспудное духовное напряжение монографий о Достоевском и Рабле, как и теории романа и “романизации” 1930 гг.»⁴. Вместе с тем Бахтин дает здесь ответ и формалистической парадигме с ее культом произведения-вещи.

По Бахтину, искусство, которое «не отвечает за жизнь» и ее безысходную «пошлую прозу», и жизнь, которая «не считается с искусством» и нетребовательна к себе, виноваты в своем самооправдании через взаимоотторжение. «Именно взаимная привилегия

¹ Махлин В.Л. Большое время: Подступы к мышлению М.М. Бахтина. – Siedlce, 2015. – С. 8.

² Там же. – С. 58.

³ Там же.

⁴ Махлин В.Л. Невельский исток // Невельский сборник. – СПб., 2003. – Вып. 8. – С. 12.

и правота искусства и жизни друг перед другом, — пишет В.Л. Махлин, — собственно и есть в то же время их недостаточность, недоовоплощенность, несовершенство или незавершенность здесь и теперь, в длящемся... неутопическом событии нравственной реальности этого мира»¹. Их реальное, не утопическое и не механическое единство возможно только в личности, преобразующей разноместность искусства и жизни, прошлого и настоящего, себя и другого в подлинную совместность, которая вместе с тем не становится безличным, недифференцированным единством. Именно в надюридической ответственности (и вине) личности — нетрадиционность и неутопичность постановки Бахтиным традиционного для русской философии и эстетики вопроса: «искмое единство целого, единство вне меня — возможно только во мне»². Иными словами, «ни одна конкретная индивидуальная, идеологическая, политическая, религиозная, эстетическая позиция не может быть вполне ни понята, ни оправдана только со своей (“внутренней”) точки зрения»³, она не должна быть отчуждена и эстетизирована (овеществлена), но понята в своем онтологически-персональном основании. Это право заслуженного собеседника в более позднем программном тексте Бахтина «К философии поступка» (1921), замечает исследователь, будет определено в качестве «моего участного не-алиби в бытии».

Особый интерес представляет введенное ученым в ранний, Невельско-Витебский, период его творчества (1918–1923) понятие «нравственная действительность (реальность)», означающее *поворот* внутри отечественной традиции философствования и неразрывно связанное с двумя другими понятиями бахтинской «первой философии» — «поступок» и «ответственность», которое обозначило отказ от всякого «теоретизма», т.е. способа мыслить так, «как если бы наше мышление просто и непосредственно отражало идеально-смысловой момент содержания мысли, не будучи как-то мотивировано и определено (“снижено”) конкретной историчностью, миром жизни, нравственно-фактической действительностью (реальностью)»⁴.

¹ Махлин В.Л. Невельский исток // Невельский сборник. — СПб., 2003. — Вып. 8. — С. 16.

² Там же. — С. 19.

³ Там же. — С. 14.

⁴ Махлин В.Л. Большое время... — С. 67.

Критика обобщенно-гуманистических, а потому утопических предпосылок всей идеологической культуры Нового времени – магистральная начиная с 1920-х годов традиция западноевропейской философско-гуманитарной мысли, – в России не имела места ни в свое, ни в постсоветское время: она «либо вообще не воспринимается, либо воспринимается в контексте “постмодернизма” (в негативном или положительном смысле), поскольку отсутствует *своевременный* апперцептивный фон события-разговора, участником которого был русский мыслитель»¹.

Другое невелиское открытие Бахтина состояло в «замене гносеологического субъекта новоевропейской философии соотношением автора и героя»², т.е. взаимоотношением «я» и «другого», явив собой переход к фактической множественности сознаний и субъектов, причастных некоторому реальному событию во всех формах «нравственной реальности (действительности)» – от эстетики до политики. «Отсутствие конкретно-исторической (нормальной) преемственности этого открытия в русской духовно-идеологической и научно-гуманитарной культуре XX в. имело следствием – при всех возможных и необходимых оговорках – эпистемологическую катастрофу отечественной мысли, последствия которой вполне обнажились и выявились уже в наше время»³.

Обращаясь к научно-философским истокам взглядов Бахтина, В.Л. Махлин останавливается на понятии «вчувствования» – одном из центральных для европейской мысли конца XIX – начала XX в. Анализ критики теории вчувствования в работах М.М. Бахтина 1920-х годов позволяет увидеть связь между ранними текстами мыслителя и сформулированной им в последующих работах теорией диалога. В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» (1922–1923, опубликована полностью в 2003), Бахтин ясно и последовательно показал, что концепция «вчувствования» в своей эстетико-метафизической основе – лишь крайнее *теоретическое* выражение «более общей и фундаментальной тенденции развития идеалистической и романтической эстетики также и *после* идеализма и романтизма»⁴.

¹ Махлин В.Л. Большое время... – С. 68.

² Николаев Н.И. М.М. Бахтин в Невеле летом 1919 г. // Невельский сборник: Статьи и воспоминания. – СПб., 1995. – Вып. 1. – С. 96.

³ Махлин В.Л. Большое время... – С. 70–71.

⁴ Там же. – С. 79.

Бахтин предложил понимать «вчувствование» как *сопереживание* и связал это понятие с рядом разнородных явлений в современной ему философии и теоретической эстетике, которые он назвал «экспрессивной эстетикой». К ней, помимо собственно эстетики вчувствования (Ф.Т. Фишер, Т. Липпс, В. Вундт и др.), он причислил также эстетику внутреннего подражания (К. Гроос), игры и иллюзии (Гроос и К. Ланге), эстетику Г. Когена, А. Шопенгауэра, эстетический аспект философии жизни А. Бергсона. Общая установка, объединяющая их, по мысли Бахтина, такова: «Предмет эстетической деятельности – произведения искусства, явления природы и жизни – есть *выражение некоторого внутреннего состояния*, эстетическое познание его есть сопереживание этого внутреннего состояния»¹ (цит. по: с. 88). И эта установка – монологическая, поскольку «сопереживание» *другому* здесь мыслится как *самопереживание* (без другого): *внутренне* мы переживаем нечто *внешнее* нам: «Здесь, – пишет Бахтин, – исключены все чувства, возможные по отношению к другому как таковому, и в то же время переживается другая жизнь»². Такое вчувствование («вживание») в другого ради своего вживающегося «я» и делает экспрессивную эстетику не адекватной существу эстетического: это – только эстетика героя, ей недостает автора. По мысли Бахтина, «сопереживание автору, поскольку он выразил себя в данном произведении, не есть сопереживание его внутренней жизни (радости, страданию, желаниям и стремлениям) в том смысле, как мы сопереживаем герою, но его *активной творческой установке* по отношению к изображенному предмету, т.е. является уже *со-творчеством*, но это сопереживаемое творческое отношение автора и есть собственно эстетическое отношение»³. На месте традиционного для идеализма и романизма концепта «я» в социальной онтологии Бахтина появляется корреляция «я – *другой*», определяющая всякое событие бытия как именно *со-бытие*, которая «по-новому открывает идею систематической философии, принципиальную и для кантовской, и для неокантианской традиции мысли»⁴.

Важнейшей задачей философии XX в. была переориентация с «я» на «я», «снятие концепта Я в качестве субъекта мышления» (Г. Миш), обнаружение не исключительного, но *социального* ха-

¹ Бахтин М.М. Собрание сочинений. – М., 2003. – Т. 1. – С. 137.

² Там же. – С. 139.

³ Там же. – С. 140–141.

⁴ Махлин В.Л. Большое время... – С. 112.

рактера всякого бытия, «по-новому – не “объектно”, но “участно” – освещающего мир современности и истории *вне себя*»¹. Бахтин, принадлежащий к генерации «последних русских философов» – *пореволюционной, но не советской*, стал участником этого магистрального события в философии XX в. – «перехода от мира науки к миру жизни» (Г.Г. Гадамер), – события, которое совершалось в 1914–1924 гг., но в русской философии не имело последствий ни в научно-материалистическом, ни в религиозно-идеалистическом мировоззрениях.

Уже в ранних работах Бахтина, где категориями новой онтологии становятся «я-для-себя», «другой-для-меня», «я-для-другого», была сформулирована идея диалога при отсутствии самого слова «диалог». При этом «персонализированная “первоклетка” бахтинского диалогизма – “*участное мышление*”» уже включает в себе смысловые и дискурсивные возможности перехода «на “социологический” и официально единственно возможный в условиях “новой богословской школы” марксистский язык»² – перехода, который был осуществлен во второй половине 1920-х годов в книгах и статьях, опубликованных Бахтиным под именами друзей.

Переход на марксистский социологический язык вовсе не означал переход на марксистские позиции, вопреки утверждениям некоторых западных исследователей³. Вопрос о научной несостоятельности марксизма был поставлен в докладе ближайшего сподвижника Бахтина по Невельской школе – Л.В. Пумпянского, прочитанном в октябре 1924 г., а затем в последовавшем обсуждении, как показал Н.И. Николаев, переосмыслен. В замечании Бахтина (зафиксированном в карандашной приписке Пумпянского к тексту доклада) «на первый план выходит вопрос о приемлемом в марксизме, а не о приемлемости марксизма как такового»⁴. Переход на новый язык, следовательно, «можно рассматривать как осознанный (хотя и вынужденный) эпистемологический эксперимент по проверке подытожившего дискуссию выступление Бахтина»⁵.

¹ Махлин В.Л. Большое время... – С. 124.

² Там же. – С. 132.

³ См., напр.: Gardiner M. The dialogics of critique: M.M. Bakhtin and the theory of ideology. – L., 1992. – 258 p.

⁴ Николаев Н.И. Невельская школа философии и марксизм: Доклад Л.В. Пумпянского и выступление М.М. Бахтина // Михаил Михайлович Бахтин. – М., 2010. – С. 368–369.

⁵ Там же. С. 371.

Критической оценке Бахтина и других представителей Невельской школы философии был подвергнут и формализм с его абстрактно-объективистской научностью, этот двойник-оппонент марксизма. Именно сторонники философской эстетики, как пишет Н.И. Николаев, «наиболее последовательно обосновали вывод о его полной теоретической несостоятельности. Кроме того, А.А. Смирнов, Б.М. Энгельгардт, а затем и М.М. Бахтин показали, что концепция исторического развития литературы является тем звеном теории формалистов, которое сразу вскрывает исходную методологическую беспомощность и бесперспективность формального метода как такового»¹. Теоретические интересы представителей Невельской школы философии были глубоко укоренены в символистской культуре и, прежде всего, в литературно-теоретических взглядах Вяч.И. Иванова, которые отразились в работах Бахтина 1930-х годов, в его книгах о Достоевском и Рабле, а также наиболее ощутимо в исследованиях Л.В. Пумпянского. О принадлежности Невельской школы к символистской традиции свидетельствует и идея Третьего – славянского – Возрождения. Высказанная впервые в 1899 г. Ф.Ф. Зелинским в статье «Античный мир в поэзии А.Н. Майкова», она получила распространение в московских символистских кругах в 1910-е годы и была подхвачена участниками домашнего студенческого кружка в Петербурге, в который входили учившийся у Зелинского Н.М. Бахтин, его младший брат – М.М. Бахтин, и Л.В. Пумпянский. К этой идее позднее приобщился и М.И. Каган. Одним из наиболее важных событий в культурной истории этого периода Н.И. Николаев считает герменевтику Г.Г. Шпета, автора «Эстетических фрагментов» (1922–1923), близкого философам Невельской школы в смысле ориентации на символизм и идею Третьего Ренессанса. Выдвинутая Шпетом теория внутренней формы слова нашла поддержку у многих сотрудников Государственной академии художественных наук (ГАХН); выход из тупика формализма увидели в ней формалисты В.В. Виноградов и Г.О. Винокур. В полемике с герменевтикой Шпета, по мнению Н.И. Николаева, были сформулированы основные положения герменевтики Бахтина, выступившего против онтологизации словесных значений, отстаивавшего роль эмоционально-волевого тона (социальной оценки) и конкретной исторической ситуации высказывания.

¹Николаев Н.И. М.М. Бахтин, Невельская школа философии и культурная история 1920-х годов // Бахтинский сборник. – М., 2004. – Вып. 5. – С. 244.

Попыткой Бахтина включиться в методологическую борьбу в литературоведении 1920-х годов, с характерным для него противостоянием формального метода разнообразным идеологическим и социологическим интерпретациям литературы, стала его статья 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном произведении», тогда так и не увидевшая света и впервые опубликованная только в 1975 г. В ней ученый развивает унаследованную от немецкой эстетики рубежа веков теорию разграничения эстетического объекта и соотносимого, но не совпадающего с ним собственно материального произведения. Эта теория и была реализована, как полагает С.Г. Бочаров, в книге 1929 г.: «Полифоническим романом Достоевского здесь именуется та модель его творчества, которую на языке автора, очевидно, и надо определить как эстетический объект (но термин этот в книге отсутствует); он описывается как бы сквозь произведения Достоевского как таковые... Это феноменологическое описание романа Достоевского как эстетического объекта»¹.

Генеалогия книги во многом не ясна: никаких архивных данных, кроме относящихся к 1927–1928 гг. конспектов использованных в ней материалов, не сохранилось. Исследователь полагает возможным говорить о двух редакциях книги – начала и конца 1920-х годов, разделяя выдвинутую Н.И. Николаевым версию о существовании прототекста книги, датированного 1922 г., что позволяет ему построить «проект реконструкции процесса возникновения книги и ее концепции в ходе эволюции как автора, так и общей культурной и политической ситуации на протяжении 20-х годов»². Одним из прямых и важнейших источников бахтинской концепции, послуживших опорой уже для прототекста книги, С.Г. Бочаров называет статью Вяч.И. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1911), на фоне философской критики открывшую «новый путь» в изучении Достоевского: от «принципа формы» к «принципу мирозерцания». Ивановское определение «роман-трагедия» Бахтин перерабатывает в идею полифонического романа, произведя соответствующую рокировку: утверждение чужого бытия – «ты еси», которое Иванов рассматривал как «принцип мирозерцания», он интерпретирует как «принцип формы», отвергая вместе с тем ивановскую трактовку «принципа

¹ Бочаров С.Г. Книга о Достоевском на пути Бахтина // Бахтинский сборник. – М., 2004. – Вып. 5. – С. 290.

² Там же. – С. 282.

формы» у Достоевского как романа-трагедии. При этом Бахтин «унаследовал от ивановского построения не одни понятия полифонии и монолога, но вместе с ними и их понимание как эпохальных мировоззренческих принципов»¹. Скрытым источником концепции книги, стоявшим и за рассуждениями Иванова, стала книга Фр. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», завершающаяся предсказанием возрождения «дионисического духа» и трагедии. Ницшевская идея диалога-романа как завязки нового европейского художественного цикла, по мнению С.Г. Бочарова, легла в основу теории полифонического романа Бахтина.

Замысел книги о Достоевском вызревал в начале 1920-х годов, когда были написаны собственно философские работы Бахтина, в частности, «Автор и герой в эстетической деятельности». В этом исследовании «герой как этический субъект есть носитель “смыслового сопротивления” эстетически-завершающей активности автора. Эта последняя так или иначе “парализует” встречную активность героя, их отношения живописуются как борьба, предполагающая “победу автора”»². При этом здесь же описываются процессы и состояния, не укладывающиеся в эту схему, предвещающая героя Достоевского и будущую теорию полифонического романа. Принципиальное отличие романа Достоевского от всей предшествующей литературной традиции состоит, по Бахтину, в том, что герой Достоевского «входит в роман, сохраняя свое “упорствующее” содержание и “смысловое сопротивление”». Герой в своей упорствующей, “упругой” сущности остается “не преодолен” и “не побежден” эстетически, но тем самым и “не искуплен”»³. Это расширение авторского сознания, «вмещающего» (полифонически, с сохранением полноты голоса и акцента), а не «втискивающего» (монологически) чужое, другое сознание, Бахтин называет фантастической установкой автора у Достоевского. «Эта необычайная художественная способность “вместить” означает для М.М. Бахтина преодоление как естественных ограничений нашего опыта и “естественного” закона нашего восприятия другого человека как объекта восприятия, так и “естественного” как бы тоже художественного закона построения образа человека, возможностей художественного изображения человека, личности, духа, радикаль-

¹ Бочаров С.Г. Книга о Достоевском на пути Бахтина // Бахтинский сборник. – М., 2004. – Вып. 5. – С. 284.

² Там же. – С. 297.

³ Там же. – С. 298.

ное расширение этих возможностей и, соответственно, то активное расширение сознания у читателя Достоевского, о каком на одной из страниц уже второго издания книги говорит М.М. Бахтин¹. Второму изданию книги о Достоевском («Проблемы поэтики Достоевского», 1963) предшествовали работы Бахтина по теории романа 1930-х годов и книга о Рабле (первая редакция – 1940-е годы), в которых складывается новое понимание романа Достоевского. Разрабатываются категории пространства и времени, остававшиеся в тени в книге 1929 г., «формируется картина “карнавально-мистерийного” пространства Достоевского, “просвечивающего” за бытовым пространством: за комнатами, улицами сквозят, просвечивают “полюсы, пределы, координаты мира”»². Эта открывшаяся историческая перспектива, позволившая по-иному понять жанровые и стилистические особенности произведений Достоевского, по мнению исследователя, – самое яркое отличие второй редакции книги от первой, которые представляют собой по сути дела две разные книги.

Продолжая размышлять о книге Бахтина 1929 г., С.Г. Бочаров, полемически развивая определение «философ в роли филолога», данное Бахтину М.Л. Гаспаровым (такое совмещение ролей резко неприемлемым)³, обращается к анализу позиции Бахтина – исследователя Достоевского, утверждая, что гаспаровское определение – «довольно точный портрет автора книги о Достоевском 1929 г.»⁴. Вяч.И. Иванов, замечает С.Г. Бочаров, «молитвенную мысль о Боге истолковал как мысль Достоевского о человеке. Бахтин пошел дальше по пути *филологической секуляризации* этой мысли... “Ты еси” вячеславивановское, понятое как структурный принцип романа, и есть бахтинская полифония»⁵.

Исследование Бахтина исключает из рассмотрения многое, прежде всего – собственно содержание идей, вербальное выражение проблематики романов в речах персонажей. Вместе с тем книга Бахтина, прозревающего «Достоевского в Достоевском», как

¹ Бочаров С.Г. Книга о Достоевском на пути Бахтина // Бахтинский сборник. – М., 2004. – Вып. 5. – С. 298.

² Там же. – С. 311.

³ Гаспаров М.Л. История литературы как творчество и исследование: Случай Бахтина // Русская литература XX–XXI вв.: Проблемы теории и методологии изучения. – М., 2004. – С. 8.

⁴ Бочаров С.Г. Бахтин-филолог: Книга о Достоевском // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. – М., 2007. – С. 462.

⁵ Там же. – С. 466.

пишет С.Г. Бочаров, этой проблематикой «дышит»: его интересует не то, какими идеями живут его герои, но то, как они ими живут. Анализ сюжета и борьбы идей уступает место исследованию «внутреннего события», именуемого диалогом. Герой Достоевского – не образ, а слово, «внутренний человек». Сплошной интериоризации мира соответствует идея полифонии, где действующее лицо – голос. То, что Бахтин назвал «полифоническим романом», есть некий философский, духовный эквивалент, общая модель творчества Достоевского, «которая описывается как бы сквозь произведения Достоевского как таковые»¹.

«Человек нуждается в признании и утверждении его другим человеком – книга Достоевского об этом написана... Достоевский у Бахтина, – обобщает С.Г. Бочаров, – не теолог, он антрополог, единым словом объявлявший свой мир – “ты еси”. Бахтин перед Достоевским – философ в роли филолога, принявший на себя эту роль всерьез и ее исполнивший»².

Глубокую философскую подоснову имеет и бахтинская трактовка смеха в книге о Рабле. Несмотря на цензуру и «сталинский карнавал», пишет И.Л. Попова, Бахтин «говорит о религиозных основах “идеи-образа” Возрождения и о тех течениях христианской мысли, которым присуще освящение материально-телесного начала как максимального приближения мира к человеку, – о францисканстве, иоакимизме и спиритуалах»³. Исследование творчества Рабле способствовало возвращению Бахтина к главному вопросу его ранних философских работ – «позиции сознания при создании образа другого и образа себя самого», что нашло отражение в рабочих тетрадах ученого 1940-х годов. Новым, что вносит по сравнению с ранними сочинениями в эту проблематику Бахтин, становится признание серьезно-смеховой двутонности слова и образа. «Диалог между автором и героем, равно как и диалог “между человеком и его совестью” может быть окрашен не только в серьезные, но и в смеховые тона; более того, какой-то элемент смехового тона, в явной или редуцированной форме, для самосознания необходим: тон серьезности (чистый тон хвалы) чреват узурпацией точки зрения ‘другого’ и, как следствие, оправдательной ложью о себе

¹ Бочаров С.Г. Бахтин-филолог: Книга о Достоевском // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. – М., 2007. – С. 473.

² Там же. – С. 477, 480.

³ Попова И.Л. Книга М.М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы. – М., 2009. – С. 158.

самом. Однако и смеховая однотонность лжива: не уравновешенный серьезностью смеховой тон (чистый тон брани), подавляя самосознание, оборачивается объективацией, овеществлением образа»¹ (с. 194–195).

Многое в книге Бахтина о Рабле проясняет, как показывает И.Л. Попова, и возвращение ее в контекст философской и лингвистической мысли 1910-х годов. Так, например, расширительно-метафорическое употребление слова «карнавал» применительно к Рабле – «лексический карнавал» – принадлежит представителю немецкой школы «эстетической лингвистики» К. Фосслеру. В России конца 1910-х – начала 1920-х годов о нем было известно благодаря публикациям в журнале «Логос» и работам В.М. Жирмунского. Взгляды Фосслера подробно рассмотрены в книге «Марксизм и философия языка». Из лингвистов школы Фосслера языком Рабле наиболее последовательно занимался Л. Шпитцер, который, ссылаясь на книгу другого немецкого исследователя, Г. Шнееганса («История гротескной сатиры», 1894), сформулировал положения о гротескной образности и смехе, преодолевающем страх. Со Шпитцером Бахтин солидаризируется и в интерпретации языка Рабле как основанного на «презрении» к готовым словесным формам. Было бы, однако, не продуктивно рассматривать идеи Шпитцера и Фосслера как источники исследования о Рабле: они должны быть поняты как «диалогизирующий фон книги, в контексте которого она могла прозвучать, если бы была написана тогда, когда задумана»².

В книге о Рабле нет упоминаний имен Фосслера и Шпитцера, но их можно обнаружить в книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929), в работах «Слово в романе» (середина 1930-х годов), «Из предыстории романного слова» (1940) и других текстах ученого: в 1940-е годы предметный разговор о концепции Шпитцера в отечественной науке был невозможен. Усвоив и развив методологию Фосслера и Шпитцера, Бахтин применил ее для исследования языка Достоевского, обратившись затем к творчеству Рабле. В конце 1930-х годов наметился новый этап в развитии европейской раблеистики – изучение фольклорных элементов в творчестве Рабле, что и нашло отражение в названии исследования Бахтина.

Отдельно исследовательница останавливается на прочно связанных с именем Бахтина терминах «карнавал», «мениппея», «смехо-

¹ Попова И.Л. Книга М.М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы. – М., 2009. – С. 194–195.

² Там же. – С. 21.

вая культура», существовавших в научной литературе и до бахтинских исследований, но получивших в его работах новый смысл. Так, например, в расширительном смысле трактуется карнавал в статье «Историческая психология карнавала» (1927–1928) немецкого ученого Ф.К. Ранга, ориентировавшегося исключительно на изучение праздничной культуры (костюм, маска, оргии, танец, шествие и др.) и не принимавшего во внимание литературные тексты. Что касается понятия «мениппея», то впервые появилось оно во второй редакции книги о Достоевском (1963), а в книге о Рабле (1965) его нет вообще. Однако четвертая глава «Проблем поэтики Достоевского» лишь открывает читателю мениппейный сюжет, который, как указывает И.Л. Попова, начал формироваться у Бахтина в 1940-е годы в рамках переработки монографии о Рабле. Одно из первых зафиксированных обращений Бахтина к теме – статья «Сатира» для «Литературной энциклопедии», где ученый характеризует жанр менипповой сатиры как непосредственно подготовивший одну из линий романа, представленную «Сатириконом» Петрония, «Золотым ослом» Апулея, творчеством Рабле и Сервантеса. В «Дополнениях и изменениях к “Рабле”» (1944) мениппейный сюжет только намечен; недоговоренности этой работы несколько проясняет набросок о мениппее середины 1940-х годов, где Бахтин говорит о церковно-проповеднической и цирково-балаганной линиях развития жанра в России, связывая их с Гоголем и Достоевским.

Бахтин строит свою теорию мениппеи по принципу ретроспекции. Сформулированные им четырнадцать признаков мениппеи стали признаками ретроспективно сформированной области «серьезно-смеховых» жанров, которая предвосхитила некоторые типы европейского романа, а также роман Достоевского, и объединила жанры, никак не соотносившиеся между собой. И если рассматривать эти признаки (сформулированные в четвертой главе книги «Проблемы поэтики Достоевского») «не как правила, по которым создается текст, а как признаки, на основании которых ретроспективно, “задним числом”, формируются жанры “серьезно-смехового”, – пишет И.Л. Попова, – многие вопросы и недоразумения, возникающие вокруг его теории, могут быть сняты»¹.

¹ Попова И.Л. Проблема памяти и забвения: М.М. Бахтин о механизмах сохранения / стирания следов традиции в истории культуры // *Studia Litterarum*. – М., 2016. – Т. 1–2. – С. 81.; О «смеховом слове» у Бахтина см.: Осовский О.Е., Дубровская С.А. Разработка концепции «смехового слова» в трудах М.М. Бахтина 1930–1960-х гг. // *Филологические науки*. – М., 2014. – № 4 (34). – С. 163–167.

Ученый не просто включает в «раблезианский узел» разделенные во времени и пространстве крупные литературные явления – Гоголя, Достоевского, Данте, Шекспира и др., он «намечает новые принципы построения истории европейской литературы, в основе которой не национальная хронология литературного развития и не сравнительная хронология национальных европейских литератур (Бахтин вообще отказывается от взгляда на последовательное “развитие”, непрерывное наследование и продолжение традиции), а осевые идеи, как бы прошивающие пространство европейской словесности от античности до наших дней. Одну из таких идей, имеющую множество национальных стилистических разновидностей... он называет словом “мениппея”»¹.

Формы сохранения и передачи мениппейной традиции нуждались в обосновании, что вызвало к жизни концепцию «памяти жанра». Ее основы были заложены в дополнениях к «Рабле» в начале 1940-х годов (сам термин в это время еще не используется), но в сложившуюся теорию она превратилась в начале 1960-х годов при подготовке четвертой главы нового издания книги о Достоевском, в которой «память жанра» предстала как призванная «описать литературную эволюцию в “большом времени”, где архаические модели или “мертвые” жанры могут возрождаться без уследимого внешнего контакта»², независимо от индивидуальной памяти автора.

Идея имманентной памяти литературы не раз подвергалась критике; ее оспорил, в частности, Ю.М. Лотман в статье «Память в культурологическом освещении» (1985)³, указав на историческую изменчивость объема памяти и вариативность «локальных семантик». Современная теория придерживается скорее точки зрения Лотмана, нежели Бахтина, однако, полагает И.Л. Попова, идея «генетической» памяти жанра не должна быть отброшена вовсе: она может существенно скорректировать историко-литературные исследования.

Главной мишенью критиков Бахтина стало понятие «смеховая культура», введенное в первой редакции книги о Рабле (1940). Как формы бытования «смеховой культуры» Бахтин выделял праздники карнавального типа, смеховые жанры устной и письменной словесности, фамильярно-площадную речь. По происхож-

¹ Попова И.Л. Книга М.М. Бахтина о Франсуа Рабле... – С. 125.

² Попова И.Л. Проблема памяти и забвения... – С. 86.

³ Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 1. – С. 200–202.

дению термин – калька с немецкого «Lachenkultur»; им пользовался, напоминает И.Л. Попова, например, Г. Райх в своем двухтомном исследовании истории мима и мимического смеха в европейской и восточной традициях (1903), которое было хорошо известно Бахтину. Значительное влияние на европейскую науку и философию оказали сочинения Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла» и «Так говорил Заратустра», где объяснялся смысл праздника осла и его кульминации – «ослиной мессы» как молебна умершему и вечно воскрешающему богу. Критика теории «второй» («народной», «неофициальной»), или смеховой культуры, существующей параллельно с «официальной», серьезной культурой, в 1980–1990-е годы была источниковедческой и теологической («паратеологической», по С.С. Аверинцеву). В 2000-е годы, по наблюдениям И.Л. Поповой, на первый план выступила «паратеологическая» критика.

Если формалисты особенно ценили Веселовского за размежевание науки о литературе с философией и эстетикой, то вклад в историческую поэтику со стороны философии связан с работами Бахтина по теории и истории романа, с поворотом к герменевтике, осуществленным Бахтиным и его кругом не в последнюю очередь в полемике с формальным методом.

Как и Дильтей, подчеркивает исследовательница, Бахтин исходит из особого положения философии в ряду наук о духе, выступая за необходимость созидания философских основ гуманитарных дисциплин. Однако не принимает в качестве основы исторического метода «описывающую и расчленяющую» психологию Дильтея, согласно которому центральная проблема наук о духе – научное познание «единичного человеческого существования». Психологической трактовке личности Бахтин противопоставляет диалогический подход: «понимание» он трактует «не как проникновение в чужой замкнутый мир индивидуальности, “вживание” или “вчувствование”, не в терминах субъектно-объектных отношений, а в духе Гёте, говорившего: “понять – значит развить слова другого человека внутри себя”»¹.

Диалогическая философия Бахтина разрабатывалась под очевидным влиянием идей С. Кьеркегора. Это касается и проблемы автора и героя, и «спора с Аристотелем», т.е. пересмотра границ теоретического познания (стремящегося выстроить от-

¹ Попова И.Л. Историческая поэтика в теоретическом освещении. – М., 2015. – С. 45.

влеченную от акта-поступка «первую философию») и участного мышления (сосредоточенного на единственности исторически действительного бытия). Оформленная в эстетических категориях автора и героя диалогическая философия Бахтина «имела в своем пределе цель, не лишенную утопического момента – создание общих философских оснований для теоретического знания, гуманитарного и естественно-научного, зиждательной опоры для научной теории, какой бы области знания эта теория ни касалась: литературоведения, лингвистики, биологии или психоанализа. В своих собственных работах Бахтин остался последовательным, но школы в узконаучном понимании не создал. Его методология изучения слова и образа, жанра и типов культуры “работает” только при условии принятия философских основ мировоззрения. В этом и заключается, по-видимому, главный парадокс теоретической методологии Бахтина: освобожденная от своей диалогической основы она перестает быть и собственно научным инструментом исследования»¹.

Подводя итоги обзору состояния современной бахтинистики, в котором в самых общих чертах были выделены лишь наиболее продуктивные, как представляется, направления исследований², согласимся с мнением В.Л. Махлина, что самой серьезной трудностью, с которой сталкивается комментатор Бахтина, является «плотность разрыва» между нынешним временем и началом XX в.: «взаимоотчуждение настолько велико, что оно не часто воспринимается, еще реже тематизируется и почти никогда не проблематизируется в современных науках исторического опыта

¹ Попова И.Л. Историческая поэтика в теоретическом освещении. – М., 2015. – С. 63.

² Из заметных работ последнего времени, оставшихся за пределами статьи, укажем книгу Алпатов В.М. «Волошинов, Бахтин и лингвистика» (М., 2005), относящуюся к истории лингвистических учений; монографию Автономовой Н.С. «Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров» (М.: РОССПЭН, 2009), проблематизирующую ситуацию понимания в границах общего языка; монографию Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция» (М.: Изд-во Кулагиной, 2011), в которой предпринимается попытка установить внутреннее смысловое единство всех высказываний Бахтина на темы поэтики, философские основания которой рассматриваются в контексте русской религиозной философии Серебряного века; исследование Бонеевой Н.К. «Бахтин глазами метафизика» (М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016) о перекличках идей Бахтина с западной и русской философской мыслью.

(в гуманитарном познании)»¹. Дилемма бахтиноведения принимает следующий вид: интерпретация или понимание². Необходимо «напряженное историко-филологическое замедление над текстом» с осознанием парадоксальности того, что наследие мыслителя «невозможно объяснить из его времени, вне которого, однако, оно вообще не может быть понято»³, необходим «обратный перевод», который должен стать «обновленной проблематизацией» комментируемого. На исходе столетия, считает ученый, мы оказались в ситуации «конца разговора». Однако именно это состояние «как бы исторического обморока, если не коллапса после краха Второй империи, едва ли не впервые создает возможность “совпасть” с бахтинской мыслью и авторством, созревшими после краха Первой империи, по гротескной событийно-онтологической логике “взаимной вненаходимости”»⁴.

Автор выражает глубокую признательность В.Л. Махлину и О.Е. Осовскому за дружескую помощь в работе.

¹ Махлин В.Л. Замедление // Михаил Михайлович Бахтин. – М., 2010. – С. 333.

² В данном случае имеется в виду противопоставление, сделанное в другой связи С.Г. Бочаровым: «Понимание и интерпретация – не то же самое. Интерпретация есть самоутверждающееся понимание, имеющее тенденцию в своем самоутверждении более или менее пренебрегать (оставляя как бы его позади себя) предметом понимания» (Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. – М., 1999. – С. 11).

³ Махлин В.Л. Замедление... – С. 337, 338.

⁴ Там же. – С. 347.

Е.В. Соколова

**ИСТОЛКОВАТЬ И / ИЛИ ИСЧИСЛИТЬ:
О ВОЗМОЖНОСТИ КОМБИНИРОВАННОГО МЕТОДА
НА СТЫКЕ ГЕРМЕНЕВТИКИ И *DIGITAL HUMANITIES***

Аннотация. С опорой на результаты исследователей из университета г. Зигена (Т. Вейтин и др.) в статье освещается то место, которое компьютерные методы (*digital humanities*) занимают в современном западном литературоведении, и предлагается методологический подход, основанный на комбинировании «медленного чтения» (*close reading*) с «дальним чтением» (*distant reading*) Ф. Моретти и позволяющий сочетать преимущества герменевтики с возможностями анализа больших данных при решении конкретных исследовательских задач в области литературоведения.

Ключевые слова: компьютерные методы в литературоведении; дальнее чтение; медленное (пристальное) чтение; масштабируемое чтение; Франко Моретти; Фотис Йаннидис; Мартин Мюллер; Томас Вейтин.

В последние годы наблюдается ренессанс компьютерных методик в литературоведении, известных под общим названием *digital humanities*¹, которые широко применяются как для воссоздания обстоятельств и фактов истории литературы, так и для атрибуции стилей в так называемой стилометрии (*stylometrics*). Их использование, однако, ставит перед гуманитарной наукой целый ряд методологических вопросов, подталкивая к отысканию точек соприкосновения с

¹ Цифровые (компьютерные) методы в гуманитарных науках (англ.).

традиционной герменевтикой и к систематизации точек неизбежного взаимопроникновения качественных и количественных методов¹.

Глобальный бум цифровых технологий обработки литературных текстов позволил подвергнуть систематическому осмыслению «великое непрочтенное»² и породил страстных сторонников «более рациональной литературной истории»³, которая хотя и рассматривает по-прежнему тексты в качестве основных элементов литературы, перестает, однако, считать их собственно объектами литературной истории.

Принципиальную роль в работах по количественному анализу в контексте *digital humanities* играет понятие «дальнее чтение» (*distant reading*), введенное в науку о литературе итальянским литературоведом, профессором Стэнфордского университета Франко Моретти в качестве дополнения к «медленному (пристальному) чтению» (*close reading*), предполагающему вдумчивое изучение отдельного литературного текста в рамках герменевтической традиции⁴. Опираясь на «дальнее чтение», Ф. Моретти предлагает новый подход к традиционному вопросу литературоведения о том, каким образом единичные факты чтения могут быть обобщены в рамках литературной истории.

Провокационное основное понятие его подхода – «дальнее чтение» (*distant reading*) – отчасти обращено против «эффекта канонизации» небольшого числа текстов, которые в академической системе, ориентированной исключительно на «медленное (пристальное) чтение» (*close reading*), становятся «классическими» представителями эпохи, представителями жанра, и – благодаря легкости, с которой могут быть вписаны в рамки определенных теорий, – «герменевтически изнашиваются»⁵. При этом, чтобы достичь подлинного понимания литературно-исторического процесса, недостаточно изучения одних только канонических текстов,

¹ Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. Zum Verhältnis hermeneutischer und quantitativer Verfahren in den Literaturwissenschaften // Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi). – Siegen, 2016. – Jg. 46, H. 1. – S. 103–116.

² Ibid. – S. 104.

³ Moretti F. Graphs, maps, trees. Abstract models for literary history. – L.; N.Y., 2007. – P. 4.

⁴ Русскоязычный термин «дальнее чтение» предложен в качестве перевода понятия «*distant reading*» переводчиками книги (F. Moretti «*Distant reading*». – L.; N.Y., 2013) на русский язык А. Вдовиным, О. Собчуком, А. Шели. См.: Моретти Ф. Дальнее чтение / Пер. с англ. А. Вдовина, О. Собчука, А. Шели. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2016. – 352 с.

⁵ Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und ausrechnen. – S. 105.

необходимо также проводить исследования на базе всего доступного корпуса текстов той или иной эпохи, что возможно только с использованием компьютерных методов¹.

Подход, предлагаемый Ф. Моретти, предполагает статистическую проверку всего корпуса текстов, включая научно-критические, на соответствие выделенным параметрам с целью обоснованного выдвижения проверяемых гипотез. Однако поскольку, собирая и суммируя результаты большого числа исследований, проведенных до настоящего времени, этот подход не выдает никакого «нового результата», он вызывает определенное раздражение у приверженцев большинства качественных подходов к осмыслению литературы, распространенных в современной науке, что, в свою очередь, подталкивает некоторых сторонников Ф. Моретти к «обострению риторики»² – вплоть до высмеивания традиции *close reading* за ее «анекдотические доказательства»³, что ни в коей мере не входит в действительные намерения автора концепции «дального чтения» Ф. Моретти, отнюдь не призывающего к отказу от «медленного (пристального) чтения» как метода текстового анализа, но предлагающего дополнить последнее «дальним чтением» в качестве фундамента для построения общей картины литературной истории на основе именно «пристального» прочтения, уже осуществленного множеством исследователей.

Профессор германистики из университета Констанца Томас Вейтин и его соавторы – докторанты Томас Гилли и Нико Кункель (университет Констанца) – выделяют три концепции «дальности», подразумеваемой в связи с «дальним чтением»⁴.

Во-первых, из-за ограниченности языковой компетенции исследователей изучение мировой литературы как таковой требует от них обращения к трудам других исследователей – в сферах региональных, национальных или континентальных литератур, – для того, например, чтобы проследить миграционные траектории жанровых форм, конкретных сюжетов и тематических комплексов в глобальной перспективе. Это «дальность» первого типа (1).

¹ Moretti F. Conjectures on world literature // New left Review. – L., 2000. – N 1. – S. 65–68; Moretti F. Graphs, maps, trees. Abstract models for literary history. – L.; N.Y., 2007. – 119 p.

² Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 105.

³ Jockers M. Macroanalysis. Digital methods and literary history. – Urbana; Chicago; Springfield, 2013. – P. 8.

⁴ Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 103–116.

Во-вторых, существует дистанция «литературоведения второго уровня» («second hand criticism»), необходимость которого в системе отчасти связана с тем, что объем всех текстов, относящихся к выбранной теме, «слишком велик, чтобы прочесть» («too big to read»). Таково весьма распространенное обоснование применения количественных методов анализа большого корпуса текстов¹. «Дальность» второго типа (2) также лежит в основе вполне обоснованного использования имеющейся научно-критической литературы для конкретной «операционализации» («operationalizing»)² изучаемой проблемы.

О дальности третьего типа (3) можно говорить в тех случаях, когда «дальнее чтение» произрастает из «медленного (пристального) чтения» – иными словами, из основанного на историко-литературных подходах качественного изучения вопроса в имеющейся критической литературе или систематического осмысления литературной теории. Например, при компьютерном моделировании системы взаимосвязей между персонажами в драматическом произведении, где имеет место как раз такой «двухступенчатый» подход, который не только использует вторичные источники (исследовательские работы) для получения данных, но и извлекает из этих исследований идеи, которые в дальнейшем могут быть «операционализированы» для последующего получения компьютерными методами новых данных, в свою очередь, нуждающихся в интерпретации. Если «операционализация» удалась, то применение «дальнего» метода позволяет проверить уже выдвинутые в критической литературе гипотезы, не предлагая никакого другого прочтения исходного текста. «...Такой способ “чтения” не производит новых интерпретаций, но просто их проверяет: это не начало литературно-критического исследования, а, скорее, его аппендикс. Вы уже не читаете текст, а скорее смотрите через него на свой анализ. Задача задана с самого начала; это прочтение, в котором уже нет свободы»³.

¹ Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 106.

² Под «операционализацией» в статье подразумевается формализация поставленной проблемы, необходимая для последующего применения компьютерных методов, предполагающая, в частности, уточнение и унификацию целей применяемых методов. См.: Moretti F. Operationalizing: or, the funktion of measurement in modern literary theory. – Mode of access: <http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet6.pdf> (Date of access: 21.10.2015.)

³ Moretti F. Conjectures on world literature // New left review. – L., 2000. – N 1. – P. 61.

К настоящему моменту среди «стратегий дальнего чтения»¹ и «макроаналитических методов»² моделирования систем взаимосвязей в наибольшей степени обособленными представляются «стилометрические подходы», на первый взгляд, полностью обходящиеся без чтения текстов в герменевтическом понимании – «пристального чтения» (*close reading*)³.

В стилометрии (*stylometrics*) стиль конкретного текста, принадлежность его к определенному жанру и авторство считаются (относительно) измеримыми величинами. В рамках *digital humanities* довольно хорошо разработаны компьютерные методы, позволяющие отслеживать в текстах стилистические маркеры, их частотность и использовать эти признаки для стилистической и жанровой классификации текстов.

Стилометрия осуществляет статистическую обработку двух или более текстов и на основе частотности стилистических признаков выявляет относительное их сходство или различие⁴. Такая форма стилометрии использует в качестве источника статистических данных поверхностную структуру самого текста. Хотя широко распространенный программный пакет «stylo», позволяющий реализовывать множество операций и разного рода визуализаций, принятых в стилометрии, работает исключительно на базе списков слов (наиболее частотных), вопрос о том, какие именно стилистические особенности следует выбирать для последующего сравнения, в литературоведении остается открытым. Ведь внутри соответствующим образом оцифрованного корпуса текстов помимо отслеживания частотности тех или иных слов можно осуществлять сравнение частотности употребления определенных грамматических категорий или других текстовых маркеров.

Результаты стилометрии затем собираются в матрицы, которые с помощью соответствующих программ допускают различные способы визуализации. Технически такой подход хорошо поддается

¹ Schöch Ch. Corneille, Molière et les autres. Stylometrische Analysen zu Autorschaft und Gattungszugehörigkeit im französischen Theater der Klassik // Literaturwissenschaft im digitalen Medienwandel. Philologie im Netz / Hrsg. von Schöch Ch., Schneider L. – Berlin, 2014. – Beiheft 7. – S. 130. – Mode of access: <http://web.fu-berlin.de/phn/beiheft7/b7t08.pdf> (Date of access: 21.10.2017.)

² Jockers M. Macroanalysis. Digital methods and literary history. – Urbana; Chicago; Springfield, 2013. – P. 8

³ Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 107.

⁴ Schöch Ch. Corneille, Molière et les autres. – S. 134 f. – Mode of access: <http://web.fu-berlin.de/phn/beiheft7/b7t08.pdf> (Date of access: 21.10.2017.)

описанию и воспроизведению, однако остается открытым вопрос, не интерпретируется ли на самом деле нечто такое, что прежде не было обосновано¹. Исследователь кафедры компьютерной филологии университета Вюрцбурга Кристоф Шёх высказывает сходного рода скепсис в отношении тех случаев, когда в различных исследованиях визуализация частотности слов «совершенно ясно показывает», как формируются «авторские сигналы» и «сигналы стиля»².

Иными словами, подходы с опорой на герменевтическое («медленное») чтение, ориентированные на верифицируемость, в тех случаях, когда привлекаются статистические методы, должны быть дополнены способами критической оценки полученных данных, каковые по природе своей не вписываются в «герменевтический стиль» мышления, считают Т. Вейтин, Т. Гилли, Н. Кункель, поскольку литература в принципе требует «медленного мышления» (Канеман Д.), что методически подразумевает принятие в расчет множества ни к чему не ведущих подходов, проверку противоположных гипотез и отношение к собственной гипотезе как к доказанной лишь на данный момент³.

Текстовые параметры, наиболее часто исследуемые в стилометрии, – это служебные слова, а именно: их частотность в изучаемом тексте по сравнению с другими текстами. Такой подход основывается на предположении, что служебные слова особенно подходят для целей стилометрии. Причину предпочтительного использования именно служебных слов исследователи видят в том, что частота их употребления, как представляется, «не должна сильно зависеть от тематики текста, а значит, есть основания надеяться с их помощью распознать тексты одного и того же автора, даже на разные темы. К тому же маловероятно, что частотность употребления служебных слов контролируется сознательно»⁴.

Многие ученые указывают на «недостаточность теоретических оснований» стилометрии⁵, подчеркивают необходимость создания «интеллектуальной структуры, которая связывала бы все

¹ Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 114.

² Schöch Ch. Corneille, Molière et les autres. – S. 148 f. – Mode of access: <http://web.fu-berlin.de/phoin/beiheft7/b7t08.pdf> (Date of access: 21.10.2017.)

³ Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 113.

⁴ Koppel M., Schler J., Argamon Sh. Computational methods in authorship attribution // JASIST – 2009. – Vol. 60, N 1. – P. 11.

⁵ Dimpel F.M. Textstatistische Analysen an mittelhochdeutschen Texten // Jahrbuch für Computerphilologie. – München, 2004. – Jg. 6. – Mode of access: <http://www.computerphilologie.uni-muenchen.de/jg04/dimpel.html> (Date of access: 21.10.2017.)

ее феномены друг с другом и объясняла значимость выбранных данных»¹. В разъяснении нуждается целый ряд предварительных вопросов: существует ли вообще такая вещь, как стиль, и если да, то где именно в тексте она локализуется? Действительно ли каждый индивидуум имеет свой собственный уникальный стиль, который отличается от всех остальных? Откуда это следует? Если уникальный индивидуальный стиль действительно существует, остается ли он неизменным в течение всей жизни индивидуума или претерпевает со временем изменения?²

Еще в 1960-е годы о «теоретической недостаточности» стилометрии писал немецкий физик, пионер количественных подходов к изучению языка и литературы Вильгельм Фукс³, автор оригинального метода количественной обработки текстовых маркеров, которого можно считать предшественником современной стилометрии. В. Фукс занимался поисками своего рода «литературных отпечатков пальцев» автора текста⁴ и вынужден был признать, что «в тексте не так-то легко найти нечто такое, что могло бы играть идентифицирующую роль, аналогичную роли отпечатков пальцев в криминалистике»⁵.

Он сформулировал три условия, которые должны выполняться, чтобы совокупность тех или иных признаков можно было считать «отпечатком», указывающим на авторство. Во-первых, признаки должны оставаться неизменными на протяжении всей жизни автора. Во-вторых, их совокупность – «литературный отпечаток» – у данного автора должен однозначно отличаться от аналогичного отпечатка любого другого автора. И в-третьих, эти признаки в тексте должны быть легко распознаваемы⁶.

Но если последнее требование – «легкости распознавания» – нынешним исследователям представляется относительным, то с первыми двумя стилометрии приходится разбираться до сих пор.

¹ Millic L.T. Progress in stylistics: theory, statistics, computer // Chum. – 1991. – Vol. 25, Iss. 6. – P. 393.

² Dimpel F.M. Textstatistische Analysen an mittelhochdeutschen Texten // Jahrbuch für Computerphilologie. – München, 2004. – Jg. 6. – Mode of access: <http://www.computerphilologie.uni-muenchen.de/jg04/dimpel.html> (Date of access: 21.10.2017.)

³ Fucks W. Nach allen Regeln der Kunst. – 143 S.

⁴ Weitlin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 109.

⁵ Fucks W. Nach allen Regeln der Kunst. Diagnosen über Literatur, Musik, bildende Kunst – die Werke, ihre Autoren und Schöpfer. – Stuttgart, 1968. – S. 97.

⁶ Ibid. – S. 97 f.

Так, например, немецкий литературовед, ординарный профессор в области компьютерных методов в филологии Ф. Йаннидис (университет Вюрцбурга) предлагает различать «слабое» и «сильное» определение авторского стиля. «В сильном варианте утверждение об авторском стиле звучит так: *все* тексты одного автора, независимо от жанра, возраста автора, в котором они написаны, и любых других факторов имеют признаки единого стиля. В более слабом варианте: *большинство* текстов одного автора имеют признаки единого стиля»¹. При этом он подчеркивает, что в большинстве стилометрических исследований авторы работают со «слабым» понятием авторского стиля, а «значимое воздействие других переменных» (в особенности жанра, эпохи, возраста) на распределение лингвистических признаков контролируют путем «вдумчивого выбора текстов для сравнения»².

Незаменимость представлений о литературных «отпечатках пальцев» нуждается в теоретико-литературном осмыслении. Методически они подразумевают невыполнимые требования, из-за чего стилометрия вынуждена была отказаться от идеи авторского стиля как абсолютной величины, исчислимой методами статистического анализа текста. Вместо нее современные исследователи работают с концепцией относительно надежно определяемого авторского сигнала, который «не сводится целиком и полностью к специфическим маркерам, но отчетливо различим в специфических текстовых конструкциях на основе специфических сочетаний признаков»³.

Однако даже и в случае относительного понятия об авторском стиле встает вопрос об отношении между наблюдаемыми маркерами, их распределением в тексте и идеей о существовании специфического для автора стиля. До сих пор не существует теории, которая объясняла бы природу связи между высокочастотными (служебными) словами и авторским стилем. Нет объяснения и принятому в стилометрии предположению о бессознательном использовании автором этих слов⁴. Но «даже если мы точно не знаем, почему списки частотности слов дают такое хорошее представление о стиле, особенно если дело касается определения авторства текста, позитивные результаты стилометрического ме-

¹ Jannidis F. Der Autor ganz nah – Autorstil in Stilistic und Stilometrie // Theorien und Praktiken der Autorschaft / Hrsg. von Erlin M., Tatlock L. – Berlin, 2014. – S. 171 f.

² Ibid. – S. 180.

³ Ibid. – S. 189.

⁴ Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 110.

тогда несомненно остаются вписанными в историю успехов *digital humanities*»¹. Однако перечисленные лакуны в теории должны быть заполнены – в том числе и для того, чтобы придать вес уже полученным многочисленным результатам.

Если в поисках теории авторского стиля обратиться к герменевтическим подходам, то в рамках стилистики можно обнаружить концепцию стиля как «гештальт-феномена»², которая предполагает, что целостный анализ авторского стиля неосуществим путем исследования отдельных его признаков или аспектов, как и их суммы. Встающий в связи с этим вопрос о пригодности тех или иных методов для анализа стиля лежит в плоскости не только герменевтической стилистики, но и компьютерной стилометрии: даже те работы, в которых стиль исследуется численно и при этом понимается как мультивариантное явление³, не могут претендовать на целостность – исследование стиля как холистически понимаемого единого гештальта⁴.

Обе исследовательские традиции – стилистика и стилометрия – сталкиваются с общей проблемой: как следует анализировать стиль, если не с помощью отдельных стилистических признаков? А если все же анализировать по отдельным признакам, как потом перейти к суждениям относительно целого?

Ответ на последний вопрос представляется предельно простым: никак⁵. Чтобы исследование стиля стало реализуемым – будь то с использованием герменевтических или компьютерных

¹ Jannidis F. Der Author ganz nah – Autorstil in Stilistic und Stilometrie. – S. 182.

² Ibid. – S. 175.

³ Например, сотрудник кафедры немецкого языка и литературы университета Эрлангена Ф.М. Димпель исследует внутри стиля следующие параметры: словесные, строковые и фразовые периоды, знаки препинания, распределение гласных и согласных звуков, служебные слова, аллитерации, ассонансы, анжабманы, окончания слов, повторы, лексические вариации, модальные глаголы, частотность тех или иных слов. См.: Dimpel F.M. Textstatistische Analysen an mittelhochdeutschen Texten // Jahrbuch für computerphilologie. – München, 2004. – Jg. 6. – Mode of access: <http://www.computerphilologie.uni-muenchen.de/jg04/dimpel.html>

⁴ Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 110.

⁵ В связи с этой проблемой Ф. Йаннидис различает: а) подробный анализ ради определения авторства, целью которого является установление сходства между текстом неизвестного автора и текстами одного-единственного автора, убедительно выделенного из множества других авторов; и б) нереализуемое всеохватное – иными словами, полное – исследование авторского стиля, которое не зависит от сравнений, т.е. стабильно. См.: Jannidis F. Der Author ganz nah – Autorstil in Stilistic und Stilometrie. – S. 169–195.

методов, – необходимо концентрироваться на определенных текстовых маркерах как задающих основу определенного рода стилистического единства и отказаться от идеи целостного «гештальт-стиля» в пользу менее амбициозного, но лучше поддающегося «операционализации» представления о стиле¹.

На примере ситуации в стилометрии ясно видно, что «методологические подходы», которые *digital humanities* приносят в литературоведение, отнюдь не провозглашают наступление «пост-теоретической эры»². Задачи, поставленные самой необходимостью «операционализации» острых методологических вопросов, выдвигают новые теоретические запросы, которые не всегда требуют реконцептуализации понятийного аппарата в смысле Моретти, но подталкивают к тому, чтобы теоретические основания данной научной области были пересмотрены свежим взглядом³. Поскольку «в контексте стилометрии впервые стало отчетливо видно, чего мы не знаем»⁴, а методологические решения вроде использования концепции «литературных отпечатков пальцев» как главенствующего представления о литературном стиле не всегда работают эффективно, становится ясно, где именно сходятся области применения новых компьютерных методов и исторической теории стиля.

Уже в XVIII в., в самом начале формирования современного понятия о стиле, у истоков которого лежал отказ от риторических представлений о поддающемся изучению наборе предписаний (которые связывались с определенным количеством ясно разграничиваемых стилей) в пользу представлений о стиле как «индивидуальной подписи», стиль представлялся совокупностью маркеров, в которых пересекались индивидуальное и всеобщее. Гёте видел в «стиле» (желанную) середину между простым «восприятием» и «субъективной манерой» и исходил из того, «что одно в другое может мягко перетекать»⁵. «Стиль жизни» Г. Зиммеля⁶ и «габи-

¹ Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 110.

² Porsdam H. Working at the intersection of the humanities, law and technology: Digital Humanities and the «Two cultures» // *Pólemos*. – Berlin, 2014. – Vol. 8, N 1. – S. 72.

³ Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 111.

⁴ Jannidis F. Der Author ganz nah – Autorstil in Stilistic und Stilometrie. – S. 190.

⁵ Goethe J.W. Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl // Goethe J.W. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. – Münchner Ausg. / Hrsg. von Becker H.J. u.a. – München, 1990. – Bd 12. – S. 189.

⁶ Simmel G. Stil des Lebens // Simmel G. Gesamtausgabe / Hrsg. von Köhnke K.C. – Frankfurt a.M., 1989. – Bd 6. – S. 591–716.

тус» П. Бурдьё¹ представляют собой «совместную игру» подражания и различения в современном мире, в котором индивидуальный стиль никогда не является только подписью индивидуума. Аналогичные соображения придают убедительности идее «авторского сигнала», проявляющегося в характерной частотности служебных слов, и одновременно приоткрывают направления для дальнейших размышлений в сторону исследований специфической интерференции «авторских сигналов» с сигналами жанра, эпохи, цикла (если речь идет, например, о сборниках или о периодике) и т.д.

Таким образом, реализующиеся в практике литературоведческих исследований различия в основаниях герменевтических и статистических подходов ставят перед исследователями не просто одни и те же проблемы, но наглядно демонстрируют, что проблемы эти носят системный характер, а поиски решений осмыслены в любом случае, – в том числе путем обоснованного сочетания методов обоих подходов².

Под «операционализацией» («Operationalisierung», «operationalizing») Ф. Моретти понимает определенную фазу работы с привлечением компьютерных методов. Поставить задачу операционализации для него означает «перекинуть мостик от понятия к численному методу»³. Численные методы не ведут напрямую от анализируемого текста – через данные – к конструированию теорий, но в случае удачи исследование может двигаться в обратном направлении: от теории – через данные, полученные путем ее «операционализации», – обратно, к проблеме текста, которая теперь, благодаря этому, может предстать совершенно в новом свете. Ф. Моретти подчеркивает реконцептуализирующий эффект компьютерных методов, которые, как он считает, способны привести к переосмыслению возможностей и компетенций науки о литературе⁴. С применением компьютерных методов проверяемыми становятся категории и концепции литературоведения, которые создавались без оглядки на такого рода возможности: «Проблема в том, что большинство литературоведческих концепций в прин-

¹ Bourdieu P. Die feinen Unterschiede. Eine Kritik der gesellschaftlichen Urteils kraft. – Frankfurt a.M., 1982. – 912 S.

² Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 111.

³ Ibid.

⁴ Moretti F. Operationalizing: or, the Funktion of measurement in modern literary theory. – Mode of access: <http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet6.pdf> (Date of access: 21.10.2017.)

ципе не приспособлены для оцифровки; и потому все время возникает вопрос, что с ними делать»¹.

На последний вопрос, что с ними делать, возможны два ответа, не всегда ведущие в одном направлении². Т. Вейтин и его соавторы считают, что требуемую для применения компьютерных методов точность следует в принципе приветствовать. Однако именно тем, кто хорошо разбирается в цифровых подходах, ясно, что методологические ограничения, которые эти методы, несомненно, привносят, не подходят для построения инвариантной парадигмы. Эффективна вовсе не замена качественных исследований количественными, а создание смешанного метода, ориентированного на конкретную постановку проблемы, на основе полного осознания, какие подходы из обеих областей для чего используются.

Общая схема возможного комплексного «герменевтически-статистического» подхода, который предлагают Т. Вейтин, Т. Гилли и Н. Кункель, могла бы выглядеть следующим образом. На вход информация подается из двух источников: во-первых, это «медленное (пристальное) чтение» текстового источника; во-вторых, содержание научно-критической литературы о нем. На основе обоих информационных потоков формулируется запрос – проблема – на материале одного или нескольких текстов. Затем происходит, собственно, «операционализация» – формализованное описание проблемы и программы ее решения, пригодное для компьютерной обработки, включающее выбор отслеживаемых текстовых признаков и корпуса текстов, которые желательно подвергнуть исследованию в связи с поставленной задачей. За формализованным описанием следует компьютерная обработка выделенных данных, которая выдает некий результат. Этот результат, в свою очередь, нуждается в интерпретации. После чего изначальная задача, как и программа ее решения, может быть переосмыслена и переформулирована заново³.

Описанная схема весьма близка по смыслу ко второму типу «дальности» (2) чтения у Ф. Моретти, поскольку в ней предлагается исходить не из «операционализации» научно-критической литературы как таковой для обеспечения ее дальнейшего «просмотрового чтения» (как это делается при изучении мировой литературы), но из

¹ Moretti F. Operationalizing: or, the Funktion of measurement in modern literary theory. – Mode of access: <http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet6.pdf> (Date of access: 21.10.2017.)

² Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 112.

³ Ibid. – S. 113.

первичного («медленного») прочтения текста, которому научно-критическая литература лишь задает направленность. Это представляется закономерным, поскольку научно-критическая литература помогает как при формулировке проблемы, так и при дальнейшей ее обработке компьютерными методами. Сюда же следует отнести решение о том, будет ли производиться количественное исследование выбранных текстовых маркеров на материале одного текста, конкретной группы текстов или на всем доступном корпусе текстов (например, выделенного жанра, эпохи, автора и т.д.). При этом результаты компьютерной обработки исходного текста вследствие их сравнения с данными обработки других текстов по выбранным признакам могут без всяких дополнительных усилий обеспечивать исследованию дополнительную значимость¹.

Приведенный алгоритм сочетания герменевтического и компьютерного подходов открывает возможность распрощаться с дихотомией «медленного (пристального)» (*close reading*) и «дальнего» (*distant reading*) чтения, поскольку провокационный потенциал этих понятий как конфликтующих парадигматически себя исчерпал, так и не приведя к созданию ни новых направлений исследований внутри *digital humanities*, ни литературоведческих теорий, которые помогли бы разработать соответствующие методы, – что делает очевидной необходимость «интегративного понятия», считают Т. Вейтин, Т. Гилли и Н. Кункель. В качестве такого понятия, осмысленного не только в наиболее хорошо разработанных областях «компьютерного литературоведения» – стилометрии и «макроанализа» сетей взаимосвязей внутри текста (например, системы персонажей литературной драмы), – но которое могло бы относиться ко всем вообще актам чтения и анализа текстов, они предлагают обратить внимание на выдвинутое ученым из Северо-Западного университета (Чикаго, США) Мартином Мюллером понятие «масштабируемого чтения» («scalable reading»)², которое работает с «суррогатами» текста внутри широкой шкалы медийных форм и аналитических заготовок.

«Широкая шкала суррогатов» подразумевает все вообще тексты, которые служат материальными объектами для осмысленного чтения – во всех формах, кроме «первичной», исходной фор-

¹ Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 113.

² Mueller M. Morgenstern's spectacles or the importance of not-reading. – Mode of access: <https://scalablereading.northwestern.edu/2013/01/21/> – [morgensterns-spectacles-or-the-importance-of-not-reading] (Date of access: 21.10.2017.)

мы выбранного текста. В таком случае всякий, кто читает классическое оксфордское издание «Одиссеи», автоматически становится «дальним читателем» (*distant reader*) строф, приписываемых Гомеру¹. И именно такой «дальний читатель», производящий данные цифрового анализа и их визуализацию, должен понимать и интерпретировать их. «Масштабируемое чтение» не только требует взаимопроникновения «вдумчивого» (*close reading*) и «просмотрового» (*distant reading*) чтения на уровне методологии (что само по себе может привести к недооценке разницы между интерпретацией текста и интерпретацией данных), но и способствует постоянному интегрирующему наблюдению всех актов чтения и анализа.

Фундаментальное преимущество, приносимое «масштабируемым чтением» в исследования, состоит в том, что оно открывает «континуум» непрерывно переходящих друг в друга количественных и качественных методов анализа там, где приверженцы «традиционной герменевтики», с одной стороны, и «новых техник анализа», с другой – до сих пор вопреки всем взаимным уверениям не сумели проявить подлинную заинтересованность в продуктивном взаимодействии².

¹ Mueller M. Morgenstern's spectacles or the importance of not-reading. – Mode of access: <https://scalablereading.northwestern.edu/2013/01/21/> – [morgensterns-spectacles-or-the-importance-of-not-reading] (Date of access: 21.10.2017.)

² Weitin T., Gilli T., Kunkel N. Auslegen und Ausrechnen. – S. 115.

В.М. Кулькина
СОВРЕМЕННОЕ АМЕРИКАНСКОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ О ПРОБЛЕМАТИКЕ
ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА США

При поддержке гранта № 17-33-00025

Аннотация. В статье рассматривается художественное пространство в американской литературе конца XX – начала XXI в. На примере романов С. Хустведт, Д. Делилло, П. Остера, С. Беллоу анализируются новые понятия пространства-времени и трактовка авторами реальности. Писатели представляют своих персонажей отщепенцами от социума и рассматривают тему одиночества человека в обществе.

Ключевые слова: гетеротопия; безмездье; Сири Хустведт; Дон Делилло; Пол Остер; Сол Беллоу.

Во второй половине XX в. американские ученые обращают пристальное внимание на писателей, творчество которых получило определение постмодернистской прозы.

Прежде всего это романистика Пола Остера («Измышление одиночества», 1982), Сири Хустведт («Печали американца», 2008), Дона Делилло («Ноль К», 2016) и Сола Беллоу («Между небом и землей», 1944), признанного мастера, классика американской литературы.

Исследователи выделяют несколько проблемных тем, объединяющих содержательную сторону их произведений.

Это, прежде всего, проблема героя, актуальная в любые времена, но по-своему решаемая писателями-постмодернистами, проблема соотношения вымышленного и реального в их прозе, гете-

ротопия (heterotopia)¹ как конструирование пространства, определяющего местонахождение героя во внешнем пространстве.

Влияние современной литературы США на романы американских классиков проявляется прежде всего в подходе к главной составляющей романа – сущности образа главного героя. Герою постмодернистской прозы свойственно чувство одиночества, духовная отрешенность от жизни общества, невозможность и нежелание стать частью социума. Писатели анализируют границы развития индивидуумов, представляя своих персонажей отщепенцами. Чтобы проникнуться данной идеей, писатель помещает своего читателя в одну «лодку» с героем-рассказчиком, заставляя погружаться в его понимание пространства и времени.

Герой романа – индивид, ищущий спокойного места для существования. Отсюда исходят представления о гетеротопии как замкнутом пространстве для тела и свободном – для мысли.

Взаимоотношения автора / героя / читателя – предмет размышлений в творчестве Пола Остера. Писатель заставляет сочувствовать желанию персонажа превратиться из наблюдателя в действующее лицо. Решается вопрос: хочет ли автор, а с ним и читатель, пройти путь героя романа? По мнению профессора Дж. Пикока² (Кильский университет, Великобритания), решение этого вопроса достигается автором посредством беллетристической беседы (рассказа повествователя от третьего лица), основанной на сочетании прямой и косвенной речи героев. Такая диалогичность компенсирует разницу между знанием, почерпнутым из текста, и знанием, доступным вне текста, – в результате герои романов Пола Остера предстают перед читателем каждый раз в рамках нового контекста.

Здесь применим введенный в 1977 г. французским писателем Сержем Дубровски термин «автофикция», представляющий новый способ саморефлексии. Появляется новый жанр – роман *о себе*, существующий между вымыслом и реальностью, который сочетает в себе элементы автофикциональности, черты сюрреализма, перехода от структурализма к постструктурализму и теоретический психоанализ.

¹ Понятие «гетеротопия» было введено в интеллектуальный оборот французским философом Мишелем Фуко в работе «Слова и вещи» (1966) и докладе «Другие пространства» (1967).

² Peacock J. The father in the ice: Paul Auster, character, and literary ancestry // Critique. – Abingdon Oxfordshire: Taylor & Francis Group: LLC, 2012. – Vol. 52, Iss. 3. – P. 362–376.

Автофикция дополнила жанровую специфику романов Пола Остера, объединив детективный сюжет с автобиографической композицией. Отныне любой текст писателя базировался на «исследовании проблем мышления, памяти, особенностей переживания прошлого в настоящем, осуществляемого с помощью рассказа автора о своей жизни»¹.

В стремлении к единству формы и содержания писателю необходимо было каждый раз выбирать место и время в своем повествовании, проникновение в которые могло бы отвлечь читателя от намерений писателя. Пол Остер прибегает к универсальному понятию пространства – гетеротопии как локализации внешнего пространства за счет временного фактора³. Позиционируя человеческое непонимание текста, запечатленное в любом художественном произведении, писатель прибегает к симуляциям / симулякрам, гетеротопии, экфрасису, с помощью которых вымысел в романах превращается в базу, на которой и строится сюжет. Например, «Нью-Йоркская трилогия» (The New York Trilogy, 1985–1986) наполнена симулякрами (игра в сыщика в каждой части романа), экфрасисы появляются в романе «Храм Луны» (Moon Palace, 1989) (живопись Эффинга, художественные притчи Соломона), гетеротопия (трейлер Нэша) в романе «Музыка случая» (The Music of Chance, 1990).

Такое моделирование, описание, преобразование фикциональной реальности играет особую роль в постмодернистском романе. Пространство превалирует над вопросом времени, которое в современном мире предстает всего лишь как одна из разновидностей взаимодействия перераспределяющихся в пространстве элементов, дословно в «ином месте» (*фр. lieu autre*) – в гетеротопии.

М. Фуко акцентирует внимание на внешнем пространстве, в котором множество отношений, определяющих местоположение, не влияют друг на друга². Философ обращает внимание на художественное пространство, которое соотносится сразу со многими местоположениями и делит их на два типа: 1) *утопии* – местоположения без реального места; 2) *гетеротопии* – места, находящиеся за пределами всех «реальных» мест и являющиеся своего рода реализуемыми утопиями, в которых реальные места одновременно и присутствуют и отсутствуют.

¹ Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: Особенности жанровой поэтики. – Благовещенск, 2013. – С. 58.

² Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избранные статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2006. – Ч. 3. – С. 194.

Гетеротопия позволяет проследить течение времени в отрыве от пространства, как два независимых процесса. Любые социальные и политические преобразования происходят вне ее рамок. Автор, он же герой романа, оказывается наблюдателем своей жизни вне времени.

Так, например, город – чаще всего Нью-Йорк – предстает неким «вакуумом», географически неопределенным местом, в котором человек может и потеряться, и потерять себя. Это одна из двух крайностей писателя: бродяжничества и затворничества – пространства открытого и герметичного. Парадокс заключается в том, что «в заключении» герои Остера наиболее свободны, в то время как «блуждания» делают их потерянными и несчастными.

Спустя 20 лет после выхода самого известного романа «Нью-йоркская трилогия» (The New York Trilogy, 1985–1986) Пол Остер предпринимает попытку объединить эти крайности за счет гетеротопии как анализа авторской интерпретации, делающей из писателя главного читателя произведения. Будучи автором – героем своего романа, Остер рассказывает одновременно и историю своей семьи и представляет вариации на данную тему. Его последний роман «4 3 2 1» (2016) описывает жизнь Арчи Фергюсона. Как и Остер, Арчи родился в Нью-Джерси в 1947 г. в еврейской семье среднего класса. Только его Арчи Фергюсон раз за разом открывает новый вариант собственной жизни. Судьба героя меняется в зависимости от ряда факторов: его родители остались вместе / развелись, его отца ждал успех в работе / провал, отец жил / умер молодым, пошел в колледж / не пошел. От каждого фактора зависела судьба его сына, а также концовка книги.

В своих воспоминаниях «Измышление одиночества» (1982) Остер утверждает, что невозможное для понимания можно возместить вымыслом, и таким образом рассказать историю другого человека максимально достоверно¹. Однако роман «4 3 2 1» опровергает этот постулат. Проза Остера всегда славилась краткостью и точностью выражений, поэтому новый роман нельзя вписать в ряд предыдущих, хотя бы на том основании, что он в два или три раза больше по объему, чем предшествующие ему произведения Остера.

Американские литературоведы, анализируя новый остеровский текст, сравнивают его с произведениями Ч. Диккенса и

¹ «Измышление одиночества» как место-гетероклит в прозе Пола Остера // «Времена не выбирают...»: Монография. – Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2017. – С. 153–159.

Дж. Сэлинджера в плане масштаба и отображения действительности. Остер не просто создал историю о четырех вариантах жизни одного героя, он описал в мельчайших деталях, как выбор жизненного пути в прошлом, иногда даже в прошлом родителей, может изменить жизнь другого человека, их потомка. Остер описал жизненный путь не одного человека по имени Арчибалд Исаак Фергюсон, он дал жизнь четырём Фергюсонам.

Изображая выбор жизненного пути, его разветвляющихся возможностей и повторений, Остер рассказывает четыре истории человека по имени Фергюсон или одну историю взросления четырех Фергюсонов. В конце книги Фергюсон-4 высказывает такую мысль: «The torment of being alive in a single body was that at any given moment you had to be on one road only, even though you could have been on another, travelling toward an altogether different place»¹.

Выбор, свобода воли, реализация собственных сил в романе существуют в четырех ипостасях. Идея «коллективного индивида»², разработанная в «Нью-Йоркской трилогии» и романе «4 3 2 1», достигает своей кульминации прежде всего в создании разных индивидуумов (Фергюсонов), проживающих разные жизни в одном теле. Проблема восприятия реального и возможного за счет автофикции становится «искусной выдумкой», вводящей в заблуждение читателя, превращающегося при восприятии текста в зрителя.

Здесь возможна практика деконструкции текста как попытка «понять письмо, путем перевода фигурального в буквальное и устранения препятствия для получения связного целого. Однако сама конструкция текстов литературных произведений, где прагматические контексты не позволяют осуществить надежное разграничение между буквальным и фигуральным, – может блокировать процесс понимания»³.

Гетеротопия как анализ представления пространства и восприятия времени каждым отдельным индивидуумом является основным топосом в творчестве Остера.

¹ Пытка жизнью состоит в том, что в каждый отдельный ее момент ты движешься только по одной дороге, несмотря на то что мог бы идти по нескольким, направляясь в совершенно разные места... См.: Auster P. 4 3 2 1: A novel. – N.Y.: Henry Holt and Company. – N.Y., 2017. – 866 p.

² См.: Кулькина В.М. Коллективный индивид Пола Остера (на примере «Нью-Йоркской трилогии») // Человек: Образ и сущность. – М., 2016. – С. 225–245.

³ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Ilin_Post/83.php (Дата обращения: 15.12.2015).

«Центральные события моих книг происходят больше внутри персонажей, чем во внешнем мире. Внешний мир есть, он их окружает, и я не говорю, что меня он не интересует – нужно быть для этого сумасшедшим. Я обнаружил в блокноте свои размышления о жизни двадцатилетней давности. И там две мысли: первая – “Мир в моей голове” и вторая – “Мое тело в мире”. Внутреннее и внешнее переходят друг в друга, и все взаимосвязано»¹.

На сегодняшний день принципиальной проблемой толкования постмодернистской прозы для литературоведов является расхождение в понимании реального и вымышленного в современном американском романе. Американский исследователь К.Д. Мелмгрен (Ново-орлеанский университет), автор книги «Вымышленное пространство модернистского и постмодернистского американского романа» (*Fictional space in the modernist and postmodernist american novel*, 1985)², вводит понятие «вымышленного пространства», чтобы обосновать роли рассказчика, художественного мира романа, и читателя в модернистской, а затем и постмодернистской литературе. Его теория «вымышленного мира» представляет воображаемый мир, создаваемый литературной беседой персонажей. Такое вымышленное пространство становится противопоставлением «реальному миру» вне текста. Писатель как бы делит придуманный им мир со своим читателем. Писатель строит вымышленное с помощью гетеротопии, которая является попыткой автора уравновесить себя, героя и читателя в одном тексте.

Особенность изображения художественного пространства в американских романах конца XX – начала XXI в. заключается в воспроизведении видения и ощущения мира героями романов. Писатели описывают душевное состояние, духовный настрой и лишь в последнюю очередь окружающий персонажа мир.

Пространство и время в романе «Ноль К» (2016) признанного американского классика постмодерна Дона Делилло (г. р. 1936) представлено как нереальное место: «Безымянный город, живший автономно и хорошо сохранившийся, покинутый представителями какой-то неизвестной кочевой культуры» (8, с. 13). «Эту землю не трепала, не прессовала история. История здесь похоронена»

¹ «У меня до сих пор нет компьютера»: Интервью с Полом Остером / Н. Кочеткова (интервьюер) // Известия. – 2004. – 21 сент. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/294378> (Дата обращения: 31.09.2015.)

² Malmgren C.D. *Fictional space in the modernist and postmodernist american novel*. – Lewisburg: Bucknell univ. press, 1985. – 240 p.

(с. 39). Обозревая окружающее героя пространство, автор отдает на суд читателя только местоположение с приблизительными ориентирами в виде сторон света, названия границ и ближайших городов. Аналогично изображено и время в романе – в виде ожидания смерти и намерения героев дожидаться возрождения, что и составляет основу сюжета.

Главный герой (Джеффри) прибывает в место осуществления проекта «Конвергенция». Его отец, являющийся одним из спонсоров проекта, ожидает погружения своей супруги и мачехи героя (Артис) в криосон, в котором она должна будет пробыть до появления новых способов лечения ее болезни. События разворачиваются в последние 24 часа пребывания Артис в сознании. В течение этого времени герой встречается и говорит с такими же, как его мачеха, людьми, а также много времени проводит с отцом, который предается воспоминаниям.

Нереальность места в романе представлена специфично. Автор называет главы романа «Во времена Челябинска» и «Во времена Константиновки», притом что действие происходит в вымышленном мире, который определяется героями как за границей Бишкека, подальше от Алма-Аты, в пустыне, «подальше от всего». Встречающиеся в тексте города и страны не только не соотносятся с реальными, но также относительно по времени своего существования (например, упоминание об СССР).

Джеффри слушает своего отца Росса, рассуждающего о возможности попасть в будущее. Росс вкладывает огромные суммы в проект «Конвергенция» и настолько поглощен будущим, что прошлое перестает для него существовать. Отвечая на вопросы сына, он даже не может вспомнить имя его матери. Читатель сопровождает Джеффри в его попытках понять после всего услышанного, какая роль, собственно, ему отведена в семье и в обществе. Он допускает «возможное» как вариант *реального*, ему необходимо приравнять вымысел к «реализуемой утопии», своеобразному погружению в безмесье. Осознавая, что пространство начинает превалировать над временем, герой ощущает свободу от противоречий окружающего мира. Чувство «безмесья» (*placelessness*)¹ – основное условие утопии, сочетающей в себе черты существующего и утраченного мира и воплощающееся в изоляции человека от природы.

¹ Безмесье – это результат стандартизации, глобализации и сглаживания пространственных различий. Термин Эдварда Рильфа. См.: Relf E. Place and Placelessness. – L.: Pion, 1976. – 156 p.

Современные технологии поработают и деформируют восприятие мира. Роман «Ноль К» в США назвали поворотом Д. Делилло от историографии к футурологии. События разворачиваются не просто в «безместье». Сама жизнь настоящая и возможная, будущая, формирует новый образ – образ «безмирья» (*worldlessness*)¹.

Объединяющим элементом художественного пространства постмодернистских романов США становится попытка авторов заманить читателя в «одну лодку» с героем, в его историю. Таким способом прежде всего и является гетеротопия, представленная в разных жанровых модификациях.

В автобиографической книге Пола Остера «Измышление одиночества» (1982) основной темой явилось признание вымысла как единственно возможного способа представить образ другого человека. Роман соединил элементы «достоверного», «фактографического», являющиеся признаками мемуарного жанра, с «вымыслом». Постепенное преобладание вымысла в последующих романах Остера повлияло на развитие пространственной структуры его произведений. Он осуществил взаимодействие реального с вымышленными формами – «комнатами», которые представляют метафорические формы сознания персонажей. Остер нашел способ отображения мысли и видения персонажа в его развитии. Он выстраивает свои сюжеты таким образом, чтобы читатель легко воспринимал динамику восприятия действительности через *гетеротопии* – места, в которых реальное местоположение объекта одновременно и присутствует и отсутствует. Вымышленные пространства исполняют функции *мест-гетераклитов*, производящих разрыв в повседневности, – мест, где для субъекта время течет в ином привычном лишь для него ритме, а пространство воспринимается как «реализуемая утопия».

Оказываясь в гетеротопии, герои романов других американских прозаиков сосредотачиваются на своем сознании. Таковы персонажи С. Хустведт «Печали американца», С. Беллоу «Между небом и землей», Д. Делилло «Ноль К».

Именно специфическое восприятие пространства-времени героями наполняет окружающее особым смыслом, заставляя персонажей по-новому трактовать свою изоляцию от мира: «...я практически не выползаю из комнаты. Казалось бы, в городе, где прошла чуть не вся твоя жизнь, ты не должен быть одинок. Но вот я

¹ Dini R. Don DeLillo, Zero K. // European journal of American studies. [Online]. – Mode of access: <http://ejas.revues.org/11393> (Date of access: 31.09.2015.)

одинок, именно одинок, в самом буквальном смысле слова. Десять часов в сутки я торчу один на один с собой в четырех стенах своей мебелирашки» («Между небом и землей», с. 6).

В таком выдуманном пространстве сосредотачиваются мысли и воля ее обитателя. Джозеф проходит своего рода инициацию, своеобразное перерождение в «человека мыслящего», являющегося частью не только общества, но и мира в целом. В своем дневнике он представляет мысли относительно прошлого, настоящего и будущего (от опасений по поводу службы в армии до обретения смысла жизни). Герой хочет сосредоточиться на поисках своего «я»: «Единственная стоящая работа – это работа воображения. Через нее он связан с лучшей частью человечества. Он в обществе. Я же в своих четырех стенах. А добра достигают не в пустоте, а полюбовно, общими усилиями. Мне, в этой комнате, одному, одичавшему, подозрительному, вместо мира видится затхлый застенок» («Между небом и землей», с. 105). Потерпев поражение в созидании, не сумев найти понастоящему своего дела, Джозеф или упрекает жену в том, то она его содержит и считает иждивенцем, или ссорится с друзьями. Он не стесняется своего безработного положения. Наоборот, он всячески выставляет его напоказ, как будто желая, чтобы его насильно пристроили к какому-нибудь делу, однако ничего не происходит. Призыв в армию не приходит, хотя в ожидании его Джозеф прожил почти год. Наконец, наступает кульминация, ссора с соседями и хозяином дома. В результате герой разрывает порочный круг своего бездействия и шатания в поисках дела, он сам приходит в призывной пункт, чтобы закончить пребывание между небом и землей.

Ту же опору под ногами ищет и герой романа «Печали американца» Сири Хустведт. Различие в ситуациях героев этих романов лишь в том, что один представляет себя в «подвешенном» состоянии, – другой же обеспечен и работой, и домом, и деньгами. Но даже в этом случае он не ощущает себя полноценным человеком из-за чувства всепоглощающего одиночества.

«Человек – существо сегментированное по определению, состоящее из разрозненных кусочков, он все время пытается собрать себя воедино, но то тут, то там возникают трещины», – размышляет Эрик – герой романа С. Хустведт «Печали американца». Писательницу прежде всего интересует возможность единения людей не столько физическое, сколько духовное, способность человека почувствовать себя индивидуальностью в рамках целого (семьи, поколения, общества). Толкование собственного «я» в этом русле позволяет герою стать уникальным представителем общества че-

рез определение себя как части семьи. Эрик формулирует свое видение жизни, жизни отца и деда: «Три поколения одной семьи, трое мужчин под крышей дома, разваливающегося на куски, дома, полученного мною в наследство, дома, дрожащего и трясущегося, как тело моей племянницы, как мое собственное загнанное в угол тело, внутренние катаклизмы которого ассоциировались у меня с двумя людьми, давно покойными. Мой дед кричит во сне. Мой отец пробивает кулаками потолок у себя над кроватью. Меня трясет» («Печали американца», с. 343).

С. Хустведт сформулировала американские «печали», основываясь на письмах своего деда и на личных наблюдениях за отцом и собой. Каждому поколению свойственна «своя печаль»: деду – Великая депрессия, отцу – послевоенные посттравматические воспоминания, настоящему поколению – 11 сентября.

Анализ каждого поколения американцев за последнее столетие привел писательницу к созданию романа о целостности человека, семьи, страны. С. Хустведт признает наличие массы преград в мире, но описывает она механизмы проникновения через них. Например: «Язык – странная штука, телесные границы ему нипочем, раз он одновременно и внутри и снаружи, поэтому переход этой грани может пройти незамеченным» («Печали американца», с. 33).

Е.В. Лозинская

ЧИКАГСКАЯ ШКОЛА, УЭЙН БУТ И СОВРЕМЕННАЯ РИТОРИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ НАРРАТИВА

Аннотация. В статье дан очерк современной риторической теории нарратива, созданной представителями третьего поколения литературоведов-неоаристотелианцев – в первую очередь Дж. Феланом и П. Дж. Рабиновичем. Продемонстрирована связь современной риторической нарратологии с «Риторикой художественной прозы» У. Бута. Показано, каким образом переосмысление классических нарратологических категорий в свете идеи о повествовании как риторическом акте позволяет создать коммуникативную модель художественной литературы, в которой процесс коммуникации представлен не как схематическое отношение абстрактных позиций адресата, адресанта, сообщения, а как живое взаимодействие индивидов, обладающих субъектностью. Подчеркивается, что современным нарратологам-неоаристотелианцам удалось сохранить чувство особой важности этики в литературном чтении, не прибегая к морализирующим интерпретациям художественных текстов.

Ключевые слова: нарратология; риторика; неоаристотелианство; чикагская школа; У. Бут «Риторика художественной прозы»; недостоверный повествователь; имплицитный (подразумеваемый) автор; нарративная дистанция; Дж. Фелан; П. Дж. Рабинович; нарративное движение; нарративные суждения; реальная, аукториальная, нарраториальная аудитории; миметический, синтетический, тематический интересы аудитории; нарратор; интенциональность; нестабильные ситуации; динамика напряжения; конфигурация; контрастирующий и диагностирующий сеттинг; измерения и функции персонажей.

С древности произведениями словесного искусства занимались две дисциплины – поэтика и риторика. Постепенно именно к первой из них стали относить такие категории, как жанр, характер, действие, а вторая – в применении к литературным текстам – оперировала чаще понятиями фигуры, тропа, стиля. Вместе с тем классическая риторика ни в коем случае не сводилась к вопросам украшения речи: во-первых, они составляли лишь один из моментов работы ратора, во-вторых, концепты «пафос», «этос» и «логос» имели непосредственное отношение и к структуре текста, и к воздействию его на аудиторию. Тем не менее риторический подход к изучению литературы вплоть до середины XX в. в первую очередь воплощался либо в импрессионистском анализе «красот» текста, либо в анализе того, как тропы и фигуры помогают автору преобразовать реальную действительность в ее художественный аналог. В американском литературоведении ко второй разновидности подходов можно отнести «новую критику», одно из наиболее влиятельных направлений формализма, сложившееся в Йельском университете, для которого специфика литературы заключалась в первую очередь в особом поэтическом использовании языка.

Односторонность метода «новых критиков» стала очевидной многим исследователям уже к 1940-м годам XX в. Именно тогда вокруг Р.С. Крейна начала складываться так называемая чикагская школа, или неоаристотелианская литературная критика¹, выдающимися представителями которой были также Б. Вайнберг, Э. Олсон, Н. Маклин, Р. МакКеон. Они взяли на вооружение понятия аристотелевской философии и поэтики (как ее части), исследуя соотношение формы и материи в применении к литературе, и на-

¹ См. о них: Цурганова Е.А. Чикагская школа // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Интрада, 2004. – С. 460–461; Wolfreys J. Chicago school // Wolfreys J. Modern North American criticism and theory: A critical guide. – Edinburgh, 2006. – P. 12–19; Vince R.W. Neo-Aristotelian or Chicago School // Encyclopedia of contemporary literary theory: Approaches, scholars, terms / Ed. by Makaryk I.R. – Toronto, 1993. – P. 116–120; Cuddon J.A. Chicago school // Cuddon J.A. A dictionary of literary terms and literary theory / Rev. by Habib R. – 5 ed. – Malden; Oxford; Chichester, 2013. – P. 119–120; Crane R.S., Adams H., Greene R. Chicago school // The Princeton encyclopedia of poetry and poetics. – 4 th ed. – Princeton, 2012. – P. 226; Richter D.H. Chicago school, the // Routledge encyclopedia of narrative theory. – Hoboken, 2012. – P. 57–58; Phelan J. The Chicago school: From neo-Aristotelian poetics to the rhetorical theory of narrative // Theoretical schools and circles in the twentieth-century humanities: Literary theory, history, philosophy / Ed. by Grishakova M., Salupere S. – N.Y.; L., 2015. – P. 133–151.

ложили представление о четырех аристотелевских причинах на понимание сущности литературного произведения: формальная причина – сюжет, характер, мысль, материальная – язык (дискурс), действующая – приемы и литературные техники, целевая – создание законченного произведения. Ключевой идеей чикагских критиков стало представление об «архитектонике» произведения, работающей на конечную цель – создание уникальной и целостной формы, определенным образом воздействующей на аудиторию. Хотя раннее неоаристотелианство не принято относить к рецептивным подходам, уже Р.С. Крейн говорил о том, что ключом к форме произведения может быть его воздействие на эмоции читателя. В своей знаменитой статье о сюжете «Тома Джонса» он утверждает, что его форма во многом определяется удовольствием, которое публика получает от созерцания того, как главный герой, несмотря на пророчество о смерти на виселице, ускользает от петли и женится на своей возлюбленной¹. Во многом установки неоаристотелианской критики можно рассматривать как созвучные русскому формализму² – в том его наименее «формалистичном» изводе, где речь шла об «общем задании» произведения и т.п. Однако, как и у русских формалистов, подход ранних неоаристотелианцев оставался скорее поэтологическим: произведение рассматривалось как целостный артефакт, подчиняющийся единому структурирующему принципу, вопрос об источнике которого, однако, не поднимался напрямую и отчетливо.

Между тем в Европе постепенно складывались научные направления, учитывающие вторую сторону эстетического акта – процесс восприятия литературного текста – и тем самым акцентирующие коммуникативную природу литературной деятельности, но не в семиотическом или лингвистическом ее понимании. Феноменологическая эстетика литературы Р. Ингардена стала доступна англоязычному читателю довольно поздно – в 1960–1970-е годы. К этому времени уже успели сложиться рецептивные подходы Х.Р. Яусса и В. Изера – в Германии, С. Фиша – в США. Довольно значительное влияние оказала и философия словесности М.М. Бах-

¹ Crane R.S. The concept of plot and the plot of Tom Jones // Critics and criticism: Ancient and modern. – Chicago, 1952. – P. 616–647.

² Ср. со знаменитой характеристикой книги Б. Томашевского «Теория литературы. Поэтика», которую ее автор дал ей в письме к В. Шкловскому от 12 апреля 1925 г.: «Это просто старая теория словесности Аристотеля». Цит. по: Тамарченко Н.Д. «Поэтика» Б.В. Томашевского и ее судьба // Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. – М., 1996. – С. 7.

тина (хотя первые переводы его работ вышли довольно поздно, бахтинские идеи американская критика восприняла через вторые руки – французских постструктуралистов).

Примерно на те же годы приходится творческий расцвет второго поколения неoarистотелианцев – У. Бута, Ш. Сакса, Р. Рэйдера, сознательно сместивших фокус с поэтологического аристотелизма на риторический или, как замечает Д. Рихтер, сделавших особый акцент на финальной причине произведения¹, и тем самым превративших свой метод в отчетливо телеологический. Надо сказать, что первое поколение чикагцев занимало более осторожную позицию² по отношению к этому аспекту теории «новых критиков», которым, как известно, принадлежат знаменитые термины «интенциональная ошибка» (intentional fallacy) и «аффективная ошибка» (affective fallacy). Р. Рэйдер решительно отказался соблюдать эти литературоведческие «правила приличия», эксплицитно заговорив об интенции Т. Грея при анализе его лирики, однако не в биографическом плане, а как об «inferred intention», читательской интуиции относительно финальной причины произведения³. «Мы интуитивно осознаем, что актер⁴, как бы он ни был независим, выстроен из воспоминаний поэта, что опыт, который мы разделяем с актором, имеет характер искусственного воссоздания и / или экстраполяции опыта, который поэт не изобретает»⁵. Как легко заметить, Р. Рейдер нарушает здесь и правило не допускать «аффективной ошибки», не только интенциональной. Он высказывает, кроме того, идею, что в различных текстах соотношение между биографическим автором и актором может существенно различаться.

Уэйн Бут и его «Риторика художественной прозы»

Однако поворот к риторике произошел даже раньше, когда в 1961 г. Уэйн Бут выпустил книгу «Риторика художественной прозы» («The rhetoric of fiction»), в которой он первоначально плани-

¹ Richter D.H. The second flight of the phoenix: Neo-Aristotelianism since Crane // The eighteenth century. – Lubbock, 1982. – Vol. 23, N 1. – P. 27–48.

² Crane S. Introduction // Critics and criticism: Ancient and modern. – Chicago, 1952. – P. 20.

³ Rader R.W. The concept of genre and eighteenth-century studies // New approaches to eighteenth-century literature: English institute essays. – N.Y., 1974. – P. 89.

⁴ В некотором смысле аналог русского понятия «лирический герой».

⁵ Ibid. – P. 95–96.

ровал защитить эксплицитно риторические элементы произведений от нападков критиков, принявших в качестве символа веры знаменитый лозунг П. Лаббока о том, что «искусство художественной прозы не имеет места до тех пор, пока романист не помыслит о своей истории как предмете, который должен быть показан, выставлен таким образом, что будет сам говорить за себя»¹. Однако в конечном счете У. Бут выработал «более интересный новый взгляд на искусство художественной прозы», смоделировав его согласно риторической концепции искусства, в которой авторы рассматриваются как «создающие читателей», а не «конкретные формы»². Не только риторические отступления и рассказ являются вполне законным нарративным приемом, но и те методы повествования, которые им прямо противоположны, также имеют по существу риторическую природу. «Авторское суждение всегда присутствует, всегда очевидно тому, кто знает, где его искать. <...> Мы никогда не должны забывать, что хотя автор может решить в той или иной степени замаскироваться, он никогда не решает исчезнуть окончательно»³.

У. Бут в «Риторике художественной прозы» ввел две (или даже три) фундаментальные для нарратологии концепции: «имплицитный»⁴ автор», недостоверный повествователь, нарративная дистанция. По крайней мере первые две преодолели самые жесткие и закрытые границы между направлениями и сейчас используются в рамках всех многочисленных нарратологических школ. У. Бут не дает четкого и однозначного определения *имплицитного автора*, он скорее описывает его как «авторское второе я»⁵, «подразумеваемую версию себя самого, отличную от тех имплицитных авторов, с которыми мы сталкиваемся в произведениях других

¹ Lubbock P. The craft of fiction. – L., 1921. – P. 62.

² Booth W.C. The rhetoric of fiction and the poetics of fiction // Booth W.C. Now don't try to reason with me: Essays and ironies for a credulous age. – Chicago, 1970. – P. 160–161.

³ Booth W.C. The rhetoric of fiction. – 2 ed. – Chicago, 1983. – P. 20.

⁴ Принятый в русской традиции перевод слова «implied» несколько затусшевывает смысл, вкладываемый самим У. Бутом, а главное, те аспекты этой категории, которые были развиты следующим поколением критиков-неоаристотелианцев. Суть его не в противопоставлении некоторому эксплицитному автору, это автор не спрятанный, а «подразумеваемый», «предполагаемый», «вытекающий из» структуры произведения.

⁵ Ibid. – P. 70.

людей»¹, и, главное, как «воплощение ключевых для данного текста норм и решений (choices)»², отражающее «потребность читателя понять, где именно посреди мира ценностей он стоит, т.е. на чем автор хочет, чтобы он стоял»³. Имплиcitный автор не технический прием или формальный аспект произведения, а источник убеждений, норм и целей, воплощенных в тексте, его смысла. Риторический фундамент «имплиcitного автора» очевиден, его ближайшим аналогом является «этос» классической риторики. Однако расплывчатость определения обеспечила почву для критики и переосмысления понятия. Разумеется, о его избыточности заявляют в первую очередь некоторые ориентированные на структурализм и женеттианскую теорию нарратологии⁴, но, возможно, намного опаснее дружелюбные попытки переосмысления термина, разрушающие общую логику представлений У. Бута о художественном произведении: например попытки представить его как конструктор, выводимый и собираемый из отдельных частей читателем⁵, в то время как У. Бут напрямую связывает его с авторской субъектностью и интенциональностью. Разнообразные позиции по отношению к данной категории представлены в специальном выпуске журнала «Стиль»⁶.

По мнению Д. Шень, китайской исследовательницы, придерживающейся неаристотелианских взглядов, при всем своем разнообразии аргументы против имплиcitного автора имеют один и тот же фундамент – неверное понимание концепции У. Бута, вызванное метафоричностью его языка⁷. Говоря о соотношении реального и

¹ Booth W.C. The rhetoric of fiction. – 2 ed. – Chicago, 1983. – P. 75.

² Ibid. – P. 74.

³ Ibid. – P. 73.

⁴ Bal M. Narratology: Introduction to the theory of narrative [1985]. – 3 ed. – Toronto, 2009. – P. 17.

⁵ Rimmon-Kenan Sh. Narrative fiction: Contemporary poetics [1983]. – L., 2002. – P. 89–90; Chatman S.B. Story and discourse: Narrative structure in fiction and film. – Ithaca, 1978. – P. 148.

⁶ Implied author: Back from the grave or simply dead again? // Style. – DeKalb, 2011. – Vol. 45, N 1. – P. 1–160; Реферат книги см.: Лозинская Е.В. Имплиcitный автор: Восставший из могилы или умерший вновь [Реф.] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: РЖ / РАН. ИНИОН. – М., 2013. – № 2. – С. 86–94. – 2013.02.011. – Реф.: Implied author: Back from the grave or simply dead again? // Style. – DeKalb, 2011. – Vol. 45, N 1. – P. 1–160.

⁷ Shen D. Implied author, authorial audience, and context: Form and history in neo-Aristotelian rhetorical theory // Narrative. – Columbus, 2013. – Vol. 21, N 2. – P. 140–158.

имплицитного автора, исследователь использовал слово «create» («создавать») и тем самым сделал возможным такое истолкование своих слов, при котором имплицитный автор понимается как «текстовая структура», в буквальном смысле «создаваемая» писателем так же, как он создает своих персонажей. Отсюда проистекает основное противоречие, приписываемое этому понятию: элемент структуры текста не может быть одной из сторон риторического процесса коммуникации. А именно для обоснования риторической природы повествования и создавалось У. Бутом это понятие.

Д. Шень выдвигает собственную версию оригинального содержания категории, основанную на внимательном анализе «Риторики художественной прозы», довольно близкую к классическому «этосу»: имплицитный автор должен пониматься как тот же самый реальный автор «в роли создателя конкретного произведения». Писатель посредством риторических процедур создает определенный «образ себя» у той аудитории, на которую он рассчитывает. Когда речь идет об имплицитном авторе как совокупности имеющихся в тексте «норм» (в первую очередь этических норм в широком смысле слова, но также и комплекса фоновых знаний и т.п.), У. Бут не имеет в виду их существование только внутри текста. Напротив, можно говорить, что автор стремится создать у аудитории впечатление, что он сам придерживается этих норм в качестве создателя данного текста. Образ автора здесь – не элемент внутренней структуры произведения, а компонент коммуникативного процесса, но не самостоятельный его участник¹.

Разница между «реальным автором» и имплицитным автором («вторым я» реального автора) – это разница между человеком в его повседневной жизни и тем же самым человеком в процессе написания текста с определенным выражением или установкой. Во время творчества писатель может входить в своего рода измененное состояние сознания, в этом смысле он и представляется «создающим» себя в процессе письма. Следует отметить, что Бут наряду со словом «создает» (creating) использует слово «обнаруживает» (discovering). Реальный и имплицитный автор – это один и тот же человек, но в различных сферах деятельности, при этом второй – единственный действующий агент в процессе нарративной коммуникации, образ автора в тексте – это образ имплицитного автора².

¹ Shen D. Implied author, authorial audience, and context: Form and history in neo-Aristotelian rhetorical theory // Narrative. – Columbus, 2013. – Vol. 21, N 2. – P. 145.

² Shen D. What is the implied author? // Style. – DeKalb, 2011. – Vol. 45, N 1. – P. 81.

Второй термин, введенный У. Бутом и оказавший заметное влияние на нарратологию (не только риторическую), – *недостоверный повествователь*. В данном случае У. Бут дал определение, ставшее каноническим: «За неимением лучшего термина, я называю нарратора достоверным, когда он высказывается или действует в соответствии с нормами произведения (которые, следует отметить, являются нормами имплицитного автора), и недостоверным – в противоположном случае»¹. Горячих диспутов относительно его сути или необходимости для нарратологии оно не вызвало. Помимо, разумеется, активного применения его в практическом анализе и интерпретации текстов, литературоведы склонны либо сопрягать его с другими концепциями, проводя параллели или осмысляя его содержание в терминах, отличных от принятых самим У. Бутом, но не противоречащих им, либо разрабатывать отдельные его моменты, выделять разновидности недостоверного нарратора, проследивать историческую эволюцию такого рода повествований². Общепринятым сейчас является разграничение фактуальной недостоверности (когда нарратор в силу каких-то причин сообщает неверные сведения о действии, героях и прочих элементах художественного мира) и нормативной (несоответствие нарраториального сообщения этическим и другим нормам имплицитного автора, неверная интерпретация смысла событий и т.п.).

Большинство теоретиков также сходятся на том, что «недостоверность» основана на степени и разновидности «дистанции», разделяющей ценности, вкусы, моральные суждения нарратора и нормы имплицитного автора. Понятие *дистанции* У. Бут выводил из теорий «эстетической дистанции», хотя у него оно приобрело более конкретное значение и риторическую окраску, поскольку, на его взгляд, «эстетическая дистанция – это на самом деле множество различных эффектов, некоторые из которых совершенно не совместимы с некоторыми разновидностями произведений»³. Он связывает дистанцию с тем, «какие ценности интересуют читателя, а стало быть, поддаются практическим манипуляциям в художественной прозе»⁴ – интеллектуальные или когнитивные (любопытство относительно фактов, правильной интерпретации, правильного генезиса,

¹ Booth W.C. The rhetoric of fiction. – P. 158.

² Unreliable narration // Journal of literary theory. – Göttingen, 2011. – Vol. 5, N 1. – P. 1–145.

³ Booth W.C. The rhetoric of fiction. – P. 123.

⁴ Ibid. – P. 125.

истинных мотивов, правды о жизни вообще); качественные, они же эстетические (желание увидеть форму завершенной, схему воплощенной или пронаблюдать за их развитием); практические, «которые можно было бы назвать “человеческими”, если бы это не предполагало того, что другие два вида чем-то менее человечны», – желание успеха или провала тем, кого мы любим или ненавидим, восхищаемся или презираем, надежда на изменения в персонаже или страх перед ними¹.

В восприятии любого произведения всегда присутствует имплицитный диалог между автором, нарратором, персонажами и читателем. Все они находятся в каком-то отношении друг к другу по осям ценностей – моральных, интеллектуальных, эстетических. Классовые, речевые, пространственно-временные различия также вносят свой вклад в создание эстетической дистанции (нашего осознания, что перед нами художественный объект), хотя не следует их путать с индивидуальными верованиями и качествами.

У. Бут выявляет несколько разновидностей дистанции². Дистанция *между нарратором и имплицитным автором* может варьироваться не только по величине, но и по качественным параметрам: она бывает моральной (между Джейсоном и имплицитным Фолкнером в третьей части «Шума и ярости»), интеллектуальной (между Гекком Финном и Твенем), физической (в большинстве романов писатель опережает по временной оси нарратора, поскольку уже знает, чем дело закончится). *Нарратор* может в большей или меньшей степени отдаляться от *персонажей*, например будучи более зрелой версией себя самого («Большие ожидания» Диккенса) – здесь дистанция имеется сразу и по интеллектуальной, и по моральной, и по темпоральной осям. В «Тихом американце» Г. Грина Фаулер-нарратор и Олдэн Пайл морально и интеллектуально весьма далеки друг от друга, и оба одновременно – от Грина, хотя и совершенно по-разному. Повествователь в «Ожерелье» Г. де Мопассана морально и эмоционально отстранен от персонажей, демонстрирует куда меньшую вовлеченность, чем автор ожидает от своих читателей. Может существовать дистанция *между нарратором и нормами читателя* – физическая и эмоциональная («Метаморфоза» Ф. Кафки), моральная и эмоциональная («Брайтонский леденец» Г. Грина) и множество других вариантов. С открытием для себя всей полноты возможностей фокализованного повествования в третьем лице писатели стали прибегать к технике меняющегося

¹ Booth W.C. The rhetoric of fiction. – P. 125.

² Ibid. – P. 155–159.

(совершенствующегося или деградирующего) нарратора, приближающегося к читателю или отдаляющегося от него, либо продвигающегося по более замысловатым маршрутам.

Один из любопытных моментов теории У. Бута: в некоторых произведениях может иметься и дистанция между имплицитным автором и аудиторией. Интеллектуальную ее разновидность хорошо иллюстрирует «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна: имплицитный автор знает о классическом наследии намного больше, чем большинство читателей, которых Стерн мог вообразить (постулировать). Моральная дистанция имеет место в случае произведений маркиза де Сада, возможна также и эстетическая. Это парадоксальная ситуация, поскольку, казалось бы, для успеха своего труда автор должен максимально сократить дистанцию между нормами имплицитного автора и своих предполагаемых читателей. Тем не менее противоположные решения встречаются и, несомненно, принимались авторами осознанно.

Для практической критики категория дистанции наибольшее значение приобретает в ситуации, когда следует решить, с каким повествованием мы имеем дело – недостоверным или достоверным. У. Бут отмечает, что произведение может включать коррекцию или дополнение нарраториального повествования другими нарраторами («Шум и ярость») или не предполагать ничего подобного (С. Беллоу «Хендерсон, король дождя»). Особо он останавливается на различных привилегиях и ограничениях разного рода нарраторов, указывая при этом, что эта тема заслуживает дальнейшего подробного изучения. В целом книга содержит множество глубоких и тонких теоретических соображений, впрочем, оказавших куда меньшее влияние на развитие литературоведения, чем концепции недостоверного повествователя и имплицитного автора.

Однако намного важнее ее этический посыл, пронизывающий не только первую главу (где защищается от нападок определенная разновидность повествовательных техник), но и всю работу. У. Бут не является приверженцем «моральной критики», хотя одновременно ему кажется само собой разумеющимся, что, закрывая книгу, мы выносим этическое суждение о героях, нарраторе, имплицитном авторе, общем замысле и идее. Этика и эстетика для него взаимосвязаны. В отличие от ведущих фигур «этического поворота» в литературоведении 1980–1990-х годов М. Нуссбаум, Дж.Х. Миллера, У. Бут связывал с этикой собственно теоретико-

литературные категории и вопросы писательского мастерства¹. Одна из центральных тем его книги – соотношение автора, нарратора и аудитории, вовлеченных в коммуникацию как целостные субъектности. В последней главе обсуждается использование техники «impersonal narration»² в тех случаях, когда речь идет о героях с сомнительной этикой, и У. Бут высказывает опасения, что возникающее вследствие выбора такой повествовательной техники чувство идентификации с персонажами может привести к затуманиванию этического посыла автора, даже если тот дает очевидные сигналы их моральной неполноценности³. Впоследствии он отказался от столь прямолинейных формулировок, но все так же придерживался идеи о том, что этика – интегральная часть риторики, а следовательно, литературного творчества и читательского опыта⁴.

Ощущение связи между эстетикой и этикой У. Бут переносит и в область своего ремесла. Он подвергает критике универсализм литературоведческих критериев в главе, иронически названной «Общее правило I: “Роман должен быть реалистическим”»⁵. Речь в ней идет, конечно, не только о реализме, а об априорных требованиях к художественному произведению: искренности, живости, беспристрастности, соответствии жизни, убедительности, новизне и т.п., которым несть числа. За ней следуют другие главы об общих правилах: «Все авторы должны быть объективны» и «Истинное искусство не берет в расчет аудиторию». Ключевая идея критика – в том, что автор для достижения своих риторических целей (а они могут быть весьма разнообразны) использует именно те риторические техники и приемы, которые полагает наиболее подходящими для создания определенного эффекта. Но на кого оказывается этот эффект? Именно здесь ярче всего проявляется убежденность У. Бута в том, что повествование имеет риторическую природу, а любой риторический акт не может не учитывать своего адресата.

¹ Любопытно, что сходный взгляд некоторые современные дантологи приписывают Алигьери. См.: Barsella S. The scribe and the sculptor: Art of poetry and theology of work in Dante's *Commedia* // *Dante studies*. – Cambridge, 2013. – Vol. 131, N 1. – P. 5–24.

² В эту категорию У. Бут включает повествование от первого лица или глубокий и подробный показ сознания персонажа. См.: Booth W.C. *The rhetoric of fiction*. – P. 377–398.

³ Booth W.C. *The rhetoric of fiction*. – P. 377–391.

⁴ Booth W.C. *The company we keep: An ethics of fiction*. – Berkeley, 1988. – P. 9–12; 227–237.

⁵ Booth W.C. *The rhetoric of fiction*. – P. 23.

«Я не хочу сказать, что романист должен сознательно размышлять о своей аудитории или те романисты, которые беспокоятся о том, кто их будет читать, пишут непременно лучше, чем не принимающие этот момент во внимание. <...> Но, независимо от нашего определения искусства и художественного мастерства, сама идея написания истории подразумевает представление о поиске техник для выражения, которые сделают произведение доступным в максимально возможной степени»¹. Следует при этом понимать, что У. Бут под этим не имеет в виду завоевание максимально широкой аудитории и, стало быть, следование некоторым правилам, воплощенным в коммерческих учебниках писательского ремесла, напротив, он защищает весьма непопулярные в его эпоху способы письма. Речь идет о важнейшей теоретической установке: «даже самые бескомпромиссные писатели-авангардисты никогда не могут подолгу выдерживать позицию не желающих быть прочитанными»². «Риторического измерения в литературе не избежать, свидетельством этого может быть каждая удачная сцена, в какой бы степени она ни принадлежала к области “чистого искусства”, независимо от того, думал ли ее автор о читателе во время творческого процесса»³. Но «удачная» означает не соответствие некоторым универсальным критериям или вкусу широкой публики (хотя У. Бут напоминает о том, что в течение долгих веков в задачу авторов входило доставить удовольствие), «удачная» – выполняющая задачи, поставленные перед собой писателем⁴.

Вместе с тем подобного же отношения заслуживают и литературные критики: каждый исследовательский метод заточен под решение определенных задач. Принцип исследовательского плюрализма заложил еще основатель чикагской школы Р.С. Крейн, когда писал: «Литературная критика не единая дисциплина, а скорее комплекс различных и более или менее несоизмеримых “методов” (frameworks) или “языков”. Эти языки различаются между собой в

¹ Booth W.C. The rhetoric of fiction. – P. 105.

² Ibid.

³ Ibid. – P. 105–106.

⁴ Русскому читателю «Риторики художественной прозы» не могут не вспомниться в этой связи слова из письма А.С. Пушкина А.А. Бестужеву: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным». Пушкин А.С. Письмо Бестужеву А.А., конец января 1825 г. Михайловское // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. – Т. 13: Переписка, 1815–1827. – 1937. – С. 138.

том, что касается исходных принципов, определений и методов»¹. Однако У. Бут стал одним из самых глубоких и основательных защитников научного плюрализма. Он посвятил ему отдельную книгу², в которой отстаивал идею, что «критическая истина не может быть исчерпана одним-единственным <исследовательским> модулем»³, для успешной критики необходимо как минимум две перспективы, при этом очень важно правильно понимать и отдавать справедливость своим оппонентам, придерживающимся других точек зрения. Речь здесь идет не об эклектике, а о способности воспринять свою точку зрения в широком контексте.

Свои взгляды У. Бут проводил и в преподавательской деятельности. Дж. Фелан – представитель третьего поколения неоаристотелианцев – вспоминает⁴, что одним из заданий в аспирантском семинаре У. Бута стали эссе и доклад о какой-нибудь критической работе, важной для диссертации докладчика. Фелан, будучи уже убежденным неоаристотелианцем, планировал пересмотреть и расширить, но в конечном счете подтвердить легко вычитываемые из работ чикагской школы идеи относительно меньшей важности в художественной прозе стиля, чем сюжета и характеров. Для анализа он избрал работу Д. Лоджа «Язык художественной прозы» (1967) и постарался вскрыть ее принципиальные недостатки с позиций правоверного неоаристотелианца. У. Бут, однако, остался не слишком доволен, и, как вспоминает Дж. Фелан, все допытывался у того, считает ли он, что был справедлив к Лоджу. Фелан-аспирант тогда так и не нашел в своей работе моментов недопонимания Лоджа и к концу курса он задал себе вопрос: то ли у самого Бута было предубеждение относительно способности сторонника чикагской школы понять «Язык художественной прозы», то ли сам Фелан слишком уж сузил свою перспективу приверженностью неоаристотелианству. Тем не менее уже тогда он мог сказать, что Бут добавил еще одно измерение к его образу мыслей. И, судя по работам самого Дж. Фелана, исследовательский плюрализм стал одной из частей его кредо.

¹ Crane R.S. The languages of criticism and the structure of poetry. – Toronto, 1953. – P. 13.

² Booth W.C. Critical understanding: The powers and limits of pluralism. – Chicago, 1979. – 408 p.

³ Ibid. – P. 21.

⁴ Phelan J. Wayne C. Booth, (1921–2005) // Narrative. – Columbus, 2006. – Vol. 14, N 2. – P. 113–117.

Третье поколение чикагских критиков продолжило традицию широкого подхода к литературе, сохраняя при этом неоаристотелианские ценности и установки, заложенные в работах их предшественников. В круг их интересов входят идеологические (М. Бордман) и этические (М. Грегори) аспекты художественных произведений, историко-литературное изучение художественных форм (Г. Шоу), теория и история литературоведения (Д. Хейл, У.А. Дэвис, Дж.Л. Баттерсби), Э. Лэнгланс сочетает гендерную критику с неоаристотелианством. Вместе с тем плюралистический подход в духе У. Бута во многих отношениях смог реализоваться в современной «постклассической» нарратологии в целом, которая сейчас представляет собой не единую теорию или отрасль литературоведения, как во времена структуралистов, а комплекс разнонаправленных, но вместе с тем пересекающихся дисциплин¹. Стало уже привычным говорить о когнитивной, феминистской, неестественной нарратологиях, и нередко к этому списку присоединяют нарратологию риторическую – как равнозначное по научному авторитету и вкладу в общую теорию нарратива направление. Однако при более внимательном рассмотрении назвать ее направлением довольно затруднительно: фактически риторическая «чикагская» теория нарратива разработана и продолжает разрабатываться двумя учеными – Дж. Феланом и П. Дж. Рабиновичем; некоторый вклад в нее внесли Р. Уолш (преимущественно в области теории фикциональности, нарративной сложности, соотношения нарратива и идеологии, связи риторического подхода и других – когнитивного, теории речевых актов, теории читательского отклика)² и Д. Рихтер (историко-поэтологические исследования)³; активно применяют риторическую теорию в практической критике Д. Шень (изучение нарративного движения, интеграция контекстуального, биографического, стилистического подходов с риторическим) и несколько других молодых

¹ Подробнее о значении этого этапа в развитии дисциплины, о соотношении диверсификации и консолидации можно прочитать в репликах участников конференции 2013 г. Европейской нарратологической сети. См.: ENN 2013 Conference follow-up // *Enthymema*. – Milano, 2013. – N 9. – P. 104–162.

² Walsh R. *The rhetoric of fictionality: Narrative theory and the idea of fiction*. – Columbus, 2007. – 194 p.

³ Richter D.H. *Fable's end: Completeness and closure in rhetorical fiction*. – Chicago, 1974. – 214 p.; Richter D.H. *The progress of romance: Literary historiography and the Gothic novel*. – Columbus, 1996. – 242 p.

ученых¹. Но на фоне многочисленных исследователей, практикующих когнитивный или феминистский подходы, число тех, кто использует риторический метод, может показаться слишком малым. Тем не менее ее включение в список нарратологических направлений выглядит вполне оправданным, поскольку многие ее концепции были восприняты исследователями, работающими в других научных парадигмах, в первую очередь представителями неестественной нарратологии, но также и сторонниками когнитивного или феминистского подходов.

Риторическая теория повествования в конце XX – начале XXI в.

Современная риторическая теория нарратива разрабатывалась с конца 1980-х годов преимущественно двумя авторами – Джеймсом Феланом и Питером Дж. Рабиновицем, которым и принадлежит своего рода научное кредо направления, вошедшее в книгу «Нарративная теория: Фундаментальные концепты и критические дискуссии»², призванную представить многомерный современный взгляд на традиционные нарратологические вопросы. Дж. Фелан и П. Дж. Рабиновиц во многом следуют традиции У. Бута, эксплицируя концепции, скрывающиеся за его образным языком, вместе с тем они создают свою теорию тех аспектов нарратива, которые сам У. Бут не затрагивал.

Общие принципы

Ключевым тезисом риторического подхода стало утверждение, что *нарратив должен рассматриваться как риторический акт, а не как объект*. Исследователи предлагают следующее оп-

¹ Дж. Фелан называет в качестве четвертого поколения «чикагцев», помимо уже упомянутой Дан Шень, Гэри Джонсона (Johnson G. The vitality of allegory: Figural narrative in modern and contemporary fiction. – Columbus, 2012. – 241 p.), Катру Байрам (Byram K.A. Ethics and the dynamic observer narrator: Reckoning with past and present in German literature. – Columbus, 2015. – 256 p.), Кэтрин Нэш (Nash K.S. Feminist narrative ethics: Tacit persuasion in modernist form. – Columbus, 2014. – 178 p.).

² Narrative theory: Core concepts and critical debates / Ed. by Herman D. et al. – Columbus, 2012. – P. 3–8.

ределение: мы имеем дело с повествованием, когда «кто-то рассказывает кому-то другому по какому-то случаю и в каких-то целях о том, что нечто случилось с кем-то или чем-то»¹.

Большинство привычных определений повествования обычно опирается на представление о последовательности взаимосвязанных событий. Представители риторической нарратологии кардинально смещают перспективу: для них повествование – это коммуникация между аудиторией и рассказчиком. При этом коммуникация целенаправленная, так что любой ее элемент (персонаж, сюжет, мир произведения) имеет значение не сам по себе, а как инструмент достижения некоторых целей. Кроме того, нарративная коммуникация осуществляется сразу на нескольких уровнях: Гек Финн излагает свою историю слушателям в конкретных обстоятельствах и с конкретными целями, М. Твен в своих обстоятельствах и для своей аудитории рассказывает историю Гека и об акте ее рассказывания Гekom, а реальные читатели романа воспринимают текст в своих собственных обстоятельствах. Различия и связь между этими коммуникативными ситуациями – важнейший момент в риторической теории повествования, которое понимается как цельный артефакт, соединяющий в себе несколько коммуникативных цепей.

Исследователи подчеркивают, что дают первоначальное, схематическое определение, каждый из элементов которого требует дальнейшего разъяснения. Кроме того, его можно назвать определением «по умолчанию» – таким, которое охватывает большую часть произведений, в нашей культуре считающихся повествовательными, хотя в конкретных случаях нарратив может и выходить за его рамки. Например, в определении использовано прошедшее время («случилось»), но это не отрицает возможности существования повествований в настоящем времени («В ожидании варваров» Дж.М. Кутзее) или будущем («Как суждено» Л.К. Эббот). Однако такие тексты все равно воспринимаются на фоне более привычных, написанных в прошедшем времени, так что использование других времен или наклонений становится значимым приемом.

Следует также отметить, что свое определение авторы не считают единственно возможным, они признают, что любая попытка определить нарратив высвечивает одни его аспекты и затушевывает

¹ Phelan J., Rabinowitz P.J. Narrative as rhetoric // Narrative theory: Core concepts and critical debates. – P. 3. («Narrative is somebody telling somebody else, on some occasion, and for some purposes, that something happened to someone or something»).

другие, отражая направление интересов исследователей. В их собственном случае это – интерес к многоуровневым целям повествовательного акта и к отношениям между авторами, нарраторами и аудиториями. В отличие от других нарратологических подходов (когнитивного, гендерного и т.п.), риторический предполагает апостериорную, а не априорную позицию исследователя. В его рамках анализируется не какой-то определенный аспект повествования (например, гендерная проблематика и т.п.), а то, каким образом конкретное повествование достигает своих целей. Пути их достижения могут быть весьма разнообразными и, следовательно, требовать разнообразных и гибких исследовательских техник.

Прагматическая направленность риторической теории нарратива определяет любопытную особенность научного дискурса исследователей. Привычной воспринимается ситуация, когда новые теоретические положения вводятся в теоретических работах, где анализ художественных произведений, чаще даже коротких отрывков из них, служит иллюстрацией, способом разъяснить мысль автора и занимает подчиненное место. В случае риторической нарратологии это совсем не так: обычно «теория с примерами» занимает лишь первую главу или вступление, а вся остальная книга отводится подробному анализу конкретных произведений с применением предложенных в начале работы концепций. Анализ текстов не только служит доказательством работоспособности выдвинутых концепций, но и решает независимые задачи, связанные с самим объектом исследования (прояснение дискуссионных вопросов, выявление механизма воздействия произведения и т.п.).

Риторическая нарратология опирается на комплексное представление о взаимодействии авторской субъектности (*authorial agency*), текста как феномена (включая интертексты) и читательской реакции. Их связь рекурсивна: текст создается автором, чтобы каким-либо образом воздействовать на аудиторию посредством сюжета, характеров, приемов и т.п., читательская реакция, с одной стороны, функция этих приемов, а с другой – определяет то, как авторские замыслы реализуются в текстуальных феноменах.

В терминологическом аппарате направления классическая оппозиция история / дискурс (фабула / сюжет и т.д.) уступила место комплексной категории нарративного движения (*narrative progression*) – синтезу текстуальной динамики и динамики прочтения (*readerly dynamics*). Выявление внутренней динамики текста требует выяснения общих принципов его организации: почему он начинается с определенной точки и почему он завершается опре-

деленным образом. Динамика прочтения – соответствующие когнитивные, аффективные, этические и эстетические реакции аудитории на текстовую динамику, имеющие своим фундаментом три вида суждений – нарративные (ранее теми же авторами названные интерпретативными), этические и эстетические.

Нарративные суждения

Идея, что читатель по мере чтения постоянно выносит суждения о прочитанном, и этот факт оказывает формообразующее воздействие на произведение, является для риторической нарратологии одной из ключевых. «Суждения, которые мы, читатели повествования, делаем о персонажах и рассказчиках (как нарраторах, так и авторах), принципиально важны для нашего восприятия и понимания нарративной формы... определенного формирования нарративных элементов, техник, структуры ради некоторого комплекса читательского взаимодействия <с ними>, которое ведет к конкретному финальному эффекту, оказываемому на имплицитную аудиторию»¹. Они представляют собой «точку пересечения нарративной формы, нарративной этики и нарративной эстетики»².

«Читатель выносит нарративные суждения трех основных разновидностей, каждая из которых, однако, потенциально может пересекаться с двумя другими или влиять на них. Интерпретативные – о природе действия и других элементах нарратива, этические – о моральных качествах персонажей или их действий, эстетические – о художественном качестве повествования и его частей»³.

Отдельные повествования эксплицитно или имплицитно устанавливают собственные этические и эстетические стандарты, чтобы направить аудиторию к определенным этическим и эстетическим суждениям. Следовательно, в рамках риторической этики суждения осуществляются скорее «в направлении изнутри наружу», и поэтому они тесно связаны с эстетическими суждениями⁴. Нарратолог, использующий риторический подход, не практикует этическую или эстетическую критику посредством наложения

¹ Phelan J. Experiencing fiction: Judgments, progressions, and the rhetorical theory of narrative. – Columbus, 2007. – P. 3.

² Ibid. – P. 7.

³ Ibid. – P. 9.

⁴ Ibid. – P. 10.

какой-либо априорной системы на текст, напротив, он старается реконструировать те этические и эстетические принципы, согласно которым устроено само произведение.

Этические суждения включают в себя не только те, которые мы делаем о персонажах и их действиях, но также те, которые мы делаем об этике рассказывания как таковой, в особенности об этике отношения имплицитного автора к нарратору, персонажам, аудитории¹.

Реальные читатели должны оценить этические стандарты и цели отдельных повествований, и делают это они по-разному². В общем виде можно сказать, что читатель вычленяет релевантные для текста этические принципы, прикладывает их к персонажам и на основе этого выявляет общую этику произведения, которая и подвергается оцениванию, но мнения разных людей могут на этот счет расходиться. Аналогичное верно и по отношению к суждениям эстетическим. Эти две разновидности суждений значительным образом влияют друг на друга, хотя разграничение между ними остается, и назвать их полностью взаимозависимыми нельзя³.

Читатель

Далеко не во всех литературоведческих и нарратологических подходах читателю уделяется внимание. Однако в 1960-е годы произошел взрывной рост ориентированных на читателя концепций, именно тогда возникли термины «идеальный читатель», «постулированный читатель», «имплицитный читатель», «реальный читатель». Существует своего рода иллюзия, что великие писатели не учитывают вкусы аудитории, а лишь выражают себя, свое видение мира. Однако, если рассматривать повествование как риторический акт, комплекс риторических решений, без учета читателя не обойтись, поскольку текст обращен к кому-то определенному, хотя бы в некоторых своих моментах. Писатель решает, какие знания, верования, этические принципы, какого рода чувство юмора и т.п. имеются у той аудитории, к которой он обращается, и на основании этого выбирает, как ему добиться той или иной цели.

¹ Phelan J. Experiencing fiction: Judgments, progressions, and the rhetorical theory of narrative. – Columbus, 2007. – P. 12.

² Ibid. – P. 13.

³ Ibid. – P. 14.

Кроме того, повествование, как правило, в некоторой степени имитирует некоторый нехудожественный жанр – мемуары, биографию, переписку, отчет и т.п., в этом плане нарратор подражает автору и соответственно имеет свою аудиторию. Это приводит к тому, что в процессе чтения возникает своего рода двойственность сознания: «Мы не можем считать текст только тем, чем он является на самом деле, и в то же время не можем считать его только тем, чем он притворяется»¹. С одной стороны, мы не можем требовать документальных подтверждений того, что в Петербурге имело место убийство процентщицы и ее сестры, но с другой – отказ в сочувствии Лизавете или Сонечке Мармеладовой на основании того, что они всего лишь набор букв, разрушает саму возможность чтения художественной литературы. Мы естественным образом выдерживаем баланс между двумя подходами: не забываем, что перед нами сконструированный артефакт, но вместе с тем притворяемся, что верим в реальность описанных событий.

В риторической нарратологии эти явления получают теоретическое осмысление в контексте структуры самой аудитории повествования. Она разделяется на три основных вида, точнее, у нее имеются три аспекта².

В первую очередь, это – *реальная аудитория* (actual audience), живые читатели – как группа и как отдельные индивиды. В процессе восприятия художественного нарратива реальные читатели совершают два принципиально важных акта – присоединяются к аудиториям, существующим на других уровнях коммуникации, или, иначе говоря, занимают две других позиции внутри коммуникативной ситуации.

Во-первых, они присоединяются или делают попытку присоединиться к аукуториальной аудитории, для которой пишет автор. Писатель предполагает, что его читателям будут присущи определенные знания, ценности, пресуппозиции, страхи, опыт, и на основании этого принимает конкретные решения, выбирая те риторические техники, которые должны воздействовать на данную аудиторию. Подобные предположения нередко бывают вполне конкретными³. В романе У. Демби «Катакомбы» ощущение надви-

¹ Phelan J., Rabinowitz P.J. Reception and the reader // Narrative theory: Core concepts and critical debates. – P. 140.

² Rabinowitz P.J. Truth in fiction: A re-examination of audiences // Critical inquiry. – Chicago, 1977. – Vol. 4, N 1. – P. 121–141.

³ Rabinowitz P.J. Before reading: Narrative conventions and the politics of interpretation. – Columbus, 1998. – P. 21–22.

гающейся катастрофы улавливается теми читателями, которые понимают, что Дж.Ф. Кеннеди будет убит, когда роман дойдет в своем действии до ноября 1963 г. Г. Флобер ожидает от аудитории романа «Воспитание чувств» знания о событиях 1848 г. «Поворот винта» Г. Джеймса может быть правильно воспринят лишь теми, кто представляет себе правила поведения гувернантки в XIX в., хотя бы в общих чертах. Иногда от аудитории требуется знание предшествующих текстов, как в пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», иногда определенные моральные качества – способность испытывать сострадание к преступнику в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского.

Вопрос об аукториальной аудитории тесно связан с проблемой авторской интенции. «Подобно тому, как имплицитный автор часто представляет собой личность, в этическом плане превосходящую своего реального, живого визави, так и мы бываем вынуждены обратиться к “лучшей части” себя самих, присоединяясь к аукториальной аудитории»¹. Обычно подобное затрагивает зону этики, а не знаний, хотя, разумеется, встречаются исключения. «Владимир Набоков, кажется, получал садистическое удовлетворение от осознания, что его аукториальная аудитория интеллектуально на голову превосходит реальных читателей, однако возможно и то, что он на самом деле писал для аукториальной аудитории, довольно близкой к реальной, но с целью заставить ее почувствовать себя интеллектуально неполноценной»².

Во-вторых, реальная аудитория притворяется, что является аудиторией нарраториальной, воспринимающей дискурс повествователя. Она может считать этот дискурс недостоверным, но принимает как само собой разумеющееся некоторые базовые факты о мире произведения и, главное, считает его реально существующим. Нарраториальная аудитория не совсем то же, к чему относится традиционная категория наррататора (narratee), обозначающая того, к кому обращен дискурс (или иначе: это не интратекстуальная аудитория). Это разграничение имеет значение не для всех текстов, между тем в теоретическом плане, а во многих случаях и для практического анализа, оно существенно. Наррататор – позиция персонажа, например адресат писем в эпистолярном романе. Но реальный читатель не притворяется их адресатом, однако исходит из того, что адресат реально существует, а он, читатель, как бы стоит за его плечом во время чтения

¹ Rabinowitz P.J. Truth in fiction: A re-examination of audiences. – P. 126.

² Ibid.

письма. В то же время в случае, скажем, авторских обращений к кому-то неопределенному – «ты, читатель» – разделение наррататора и нарраториальной аудитории не важно, поскольку определяется дискурсивной прагматикой.

Присоединение к нарраториальной аудитории требует, помимо того что необходимо для присоединения к аудитории аукториальной, довольно простого жеста – признания, что персонажи действительно существуют, события действительно происходили: Анна Каренина – живая женщина, поступавшая так-то и так-то. Иногда требуется несколько большее: так, нарраториальная аудитория «1984» обладает «знанием» об исторических событиях, не имевших места в действительности (на момент написания – «о некоторых как бы будущих событиях»). В других случаях для присоединения к нарраториальной аудитории необходимо отказаться от некоторых само собой разумеющихся представлений о мироустройстве (для большинства фантастических романов или для сказок). Неспособность принять как данность существование фей-крестных не позволит присоединиться к нарраториальной аудитории «Золушки». Вместе с тем это будет препятствовать и присоединению к аудитории аукториальной, хотя от той веры в фей-крестных не требуется, даже наоборот. Однако в случае такой неспособности мы вынуждены трактовать Золушку как «невротическую, возможно, подверженную психозам, молодую женщину, ставшую жертвой собственных галлюцинаций»¹, что, разумеется, противоречит интенции автора.

От нарраториальной аудитории не требуется полного доверия к словам наррататора, только признание «реальности» происходящего внутри романа или рассказа. Поэтому в случае недостоверного повествования следует выделить еще один тип аудитории – идеальную аудиторию наррататора. Ее отношение к нарраториальной во многом аналогично отношению аукториальной аудитории к реальной. Эта аудитория полностью доверяет нарратору, принимает его суждения, симпатизирует тем же персонажам, что и он, смеется над его шутками, даже если они дурного толка и т.п., она идеальна – с точки зрения наррататора². Нарраториальная аудитория делает этические суждения о действиях и характере «человека из подполья» Достоевского или Джейсона из «Шума и ярости», идеальная аудитория наррататора принимает их этическую позицию безоговорочно.

¹ Rabinowitz P.J. Truth in fiction: A re-examination of audiences. – P. 129.

² Ibid. – P. 134.

Многие эстетические аспекты повествования основаны на том, насколько велика дистанция между различными видами аудитории. Так, реалистический и нереалистический романы различаются в первую очередь тем, что в первом между аукториальной и нарраториальной аудиторией зазор не очень велик и нередко сводится лишь к признанию реальности изображенного мира. На первоначальном единстве нарраториальной аудитории и идеальной аудитории нарратора, а затем резком их расхождении основан эффект последних глав «Убийства Роджера Экройда» А. Кристи. Однако, как правило, дистанция между аукториальной и нарраториальной аудиториями измеряется «по оси фактов», в то время как дистанция между двумя последними разновидностями – «по оси оценок и / или интерпретаций». Некоторые разновидности иронического повествования основаны на дистанции между нарраториальной аудиторией и идеальной аудиторией нарратора. П. Дж. Рабинович указывает на интересный эффект двойственности, проистекающий из нашей неспособности окончательно «локализовать» нарраториальную аудиторию в некоторых произведениях, например «Двойнике» Ф.М. Достоевского или «Повороте винта» Г. Джеймса. Джеймс не дает указаний, следует ли для присоединения к нарраториальной аудитории принять парадигму мышления нарраториальной аудитории готических романов или же такую, какая присуща нарраториальной аудитории «Женского портрета», аналогичным образом и Достоевский оставляет без решения вопрос о реальности второго Голядкина. Но в целом подобная неопределенность не затрагивает уровень аудитории аукториальной, от которой не ожидается вера в двойников и привидений. Гораздо сложнее в этом плане устроен «Бледный огонь» В. Набокова. Ключевым фактором, влияющим на интерпретацию романа аукториальной аудиторией, является вопрос о том, кем считает нарраториальная аудитория Шейда и Кинбота: реально существующими людьми, одного из них порождением фантазии другого, обоих – выдумкой человека по имени Боткин. Существует ли Зембла или она выдумана Кинботом? Хотя сами по себе они не имеют отношения к проблематике романа, без ответа на них невозможно подойти к его основной проблеме – соотношению поэтического текста и комментария. «Подчеркнутая искусственность и мастерское использование второго типа двойственности вполне сочетается с общей набоковской эстетической установкой, но делает “Бледный

огонь” исключительно сложным для чтения романом, в некоторых отношениях – невозможным для чтения»¹.

Дж. Фелан и П.Дж. Рабинович предлагают рассмотреть вклад различных аудиторий в общий тон некоторых повествований, неуловимое ощущение, остающееся от них у читателя. Это позволяет прояснить еще одну особенность направления: стремление сместить акцент со смысла на опыт чтения, восприятия². На ощущение «интонационной» специфики текста влияют два фактора – размытость аукториальной аудитории и ее тенденция к пересечению с нарраториальной. Вряд ли существует такой текст, для которого аукториальная аудитория была бы задана до последней детали, но степень ее размытости может варьироваться в широких пределах. Существуют романы, аукториальная аудитория которых должна придерживаться вполне определенных политических, религиозных взглядов. «Бледный огонь» В. Набокова рассчитан на очень узкий круг в высшей степени образованных и очень внимательных читателей. «Амстердам» И. Макьюэна тоже предполагает у аукториальной аудитории наличие специфических знаний – о музыке, но все-таки позволяет присоединиться к ней и менее компетентным читателям.

Дж. Фелан и П.Дж. Рабинович сравнивают в этом плане набоковскую повествовательную стратегию с подходом М. Твена в «Приключениях Гекльберри Финна»: в шекспировском центоне герцога он рассыпает множество цитат, перемежая менее известные совсем знаменитыми, чтобы расширить состав аукториальной аудитории за счет менее образованных читателей. Вместе с тем этот отрывок не играет особой роли в нарративном движении, так что даже те люди, которые никогда не слышали про Шекспира, могут присоединиться к аукториальной аудитории. За счет таких решений роман М. Твена культивирует у читателей ощущение общности – в противоположность «Бледному огню», который стимулирует чувство избранности. Но это не означает, что роман М. Твена не ставит своих барьеров на пути к присоединению к аукториальной аудитории. Очевидно, что человек, не допускающий саму возможность дружбы между беглым рабом и белым мальчиком, не сможет в нее войти, как и тот, кто не способен хоть слегка усомниться в осмысленности рутинной практики христианства.

Степень пересечения аукториальной и нарраториальной аудитории может оказать влияние на общий тон. Место действия оперы-

¹ Rabinowitz P.J. Truth in fiction: A re-examination of audiences. – P. 139.

² Phelan J., Rabinowitz P.J. Reception and the reader. – P. 141–142.

буфф Ж. Оффенбаха «Разбойники» (либретто А. Мельяка и Л. Галеви) – граница Италии и Испании, выбор такой пространственной локализации практически разводит эти аудитории между собой. Он одновременно создает шутиливую атмосферу и показывает, что при выборе интерпретации в процессе восприятия нарративного движения не следует апеллировать к знаниям о реальном мире. В других случаях две аудитории могут фактически совпадать между собой, создавая эффект документального повествования.

Вопрос о количестве аудиторий разного уровня постоянно подвергался переосмыслению поздними неоаристотелианцами. Дж. Фелан дополнил схему П. Дж. Рабиновича привычной категорией наррататора (narratee), получив в общей сложности пять¹. На практике весьма часто используют только первые три разновидности, но в любом случае разграничение различных «слоев» аудитории позволяет найти решение для многих проклятых вопросов литературоведения: соотношение истины и вымысла, сущность авторской интенции, – а также разобраться в причинах многих критических диспутов.

С категорией читателя связано еще одно важное для риторической нарратологии понятие – *интерес* аудитории. Оно относится не к специфике эстетических вкусов читателей, привлекательности для них отдельных видов знания и т. п., а к направленности их внимания на тот или иной аспект повествования. Фактически «интересы» появляются при вхождении реального читателя в аукториальную или нарраториальную аудиторию. Интересы можно разделить на три больших группы по тому, к какому аспекту повествования они относятся: *миметические, тематические и синтетические*². Миметические связаны с интересом к персонажам как своего рода реальным людям и к миру произведения как подобию реального, совместимому с законами и ограничениями экстратекстуальной реальности. Сюда подпадают наши суждения, эмоции, желания, надежды, ожидания, разочарования и чувство удовлетворения, связанные и с персонажами, и с развитием событий. Тематический компонент основан на интересе к идейному плану произведения – идеологическим, философским, этическим вопросам, затрагиваемым в тексте. Синтетический подразумевает внимание к персона-

¹ Phelan J. Narrative as rhetoric: Technique, audiences, ethics, ideology. – Columbus, 1996. – P. 135–153.

² Phelan J. Reading people, reading plots: Character, progression, and the interpretation of narrative. – Chicago, 1989. – P. 12–15.

жам и повествованию в целом как артефактам, порождениям искусства, будучи связанным с эстетическими суждениями.

В пределах одного произведения в разные моменты нарративного движения на первый план может выйти один из этих компонентов или два из них, внимание читателя может направляться в разные стороны попеременно или иногда одновременно. Кроме того, некоторые произведения могут быть в целом ориентированы на один или несколько компонентов читательского отклика: «Скотный двор» Дж. Оруэлла – преимущественно на тематический, классические романы XIX в. – на миметический, романы Ф.М. Достоевского – на оба, а «новый роман» и существенная часть постмодернистской прозы отдают приоритет синтетическому. Читатель классической реалистической прозы, конечно, помнит о том, что перед ним вымысел, синтетический интерес остается на заднем плане, но полностью не исчезает. Метафигиональная проза, напротив, выводит на первый план синтетический интерес. Когда Дж. Фаулз в тринадцатой главе «Любовницы французского лейтенанта» неожиданно заявляет: «Герои, которых я создаю, никогда не существовали за пределами моего воображения», – он тем самым резко сменяет интерес аукториальной аудитории с миметического на синтетический.

Интенциональность

Пресуппозиция, что повествование – акт коммуникации, риторический акт, ставит вопрос об авторе: без ратора нет риторики. Здесь представители риторической нарратологии резко расходятся, например, с деконструктивистскими и постмодернистскими моделями литературного творчества: ни о какой «смерти автора» у них не может и речи идти. Однако это не мешает им признавать, что вполне результативны подходы, вообще не учитывающие эту категорию, например функциональный анализ В.Я. Проппа или социологический анализ текста с точки зрения воплощения в нем коллективных представлений. Вместе с тем неприемлемость понятия об «ошибке интенции» резко отделяет их от «новой критики» и ее современных последователей. Это не означает, что акцент они делают на выявлении интенции реального автора – биографический подход иногда может использоваться¹, а иногда нет. В их

¹ Shen D. Neo-Aristotelian rhetorical narrative study: Need for integrating style, context and intertext // Style. – DeKalb, 2011. – Vol. 45, N 4. – P. 576–597.

представлении интерпретация должна предшествовать выявлению интенции: сначала следует понять, какой смысл, помимо буквального, вкладывал в слова персонажей или нарратора автор, а потом конструировать на этой основе его риторическое намерение. Если идти в обратном порядке, то можно невзначай принять за авторскую интенцию представления об авторе, сложившиеся у критика.

Д. Шень представляет в своей работе¹ интересный пример коррекции распространенного толкования известного и многократно прокомментированного произведения. Одной из распространенных точек зрения на рассказ К. Мэнсфилд «Муха» стало представление, что «шеф» убивает муху из беспричинного садизма, и это символически подчеркивает его принадлежность к социальному срезу людей, бестрепетно пославших своих сыновей на бойню мировой войны и больше о них не вспоминающих. По мнению Д. Шень, речь в рассказе идет не об этом. Из текста совершенно очевидно, что главный герой не только испытывает эмпатию к мухе, но и на определенном этапе доходит до идентификации себя с насекомым, которое тем не менее подвергает изощренной пытке. Анализ деталей разговора двух персонажей, незаметной игры с фокализацией, лексических и композиционных решений приводит исследовательницу к выводу, что Мэнсфилд стремится подчеркнуть исходную самоуверенность главного героя, которого, как он сам считает, судьба подвергла трагическому испытанию (смысл всей его деятельности был в передаче своего бизнеса безвременно погибшему сыну), но он все же выстоял в этой борьбе. В мухе он видит себя и моделирует для нее своего рода аналог своей жизненной ситуации, и поэтому он так испуган ее смертью, когда она все же погибает. Получается, что герой показан как жертва жизненных обстоятельств, как человек, не способный контролировать свою судьбу, несмотря на свои претензии.

Вместе с тем подход риторических нарратологов в чем-то близок герменевтике, поскольку предполагает спиральное движение по линии «истолкование – выявление интенции». Р. Рэйдер, принадлежавший ко второму поколению чикагской школы, указывал, что в тексте могут присутствовать не прямые факты, создающие нежелательные и неизбежные эффекты². В «Путешествиях

¹ Shen D. Style and rhetoric of short narrative fiction: Covert progressions behind overt plots. – L.; N.Y., 2014. – P. 125–143.

² Rader R.W. Fact, theory, and literary explanation // Critical inquiry. – Chicago, 1974. – Vol. 1, N 2. – P. 245–272.

Гулливера» Дж. Свифт рисует в лице гуингнмов своего рода идеал рационально мыслящего существа – такова, по крайней мере, традиционная точка зрения. Однако она неоднократно подвергалась атакам со стороны критиков-диссидентов, указывавших, что гуингнмы изображены, во-первых, неуклюжими, во-вторых, холодными и отстраненными. Текст и правда дает для этого основания, но Р. Райдер спрашивает: зачем Дж. Свифту выдвигать весьма спорную по тем временам концепцию несовершенства человека в сравнении с другими существами, чтобы затем ее опровергнуть? На самом деле эти особенности образов следует интерпретировать в другом ключе. Гуингнмам приписаны человеческие атрибуты – рациональное мышление, язык, культура, на этих качествах делается акцент, который приводит к тому, что читатель постепенно теряет ощущение видовых различий между собой и гуингнмами и может идентифицироваться с ними, с их сверхчеловеческой точкой зрения, в результате выходя из-под удара риторической атаки. Поэтому для Свифта становится серьезной задачей подчеркнуть инаковость этой расы, видовые различия с человеком. Он достигает этого, показывая, как гуингнмы делают «типично человеческие» вещи нечеловеческим способом – продевают иголку в нитку копытами, декламируют стихи ржанием. Такое риторическое решение действительно несет в себе опасность придать им черты, делающие их неуклюжими, даже смешными, однако она несоизмерима с риском разрушить основную интенцию из-за идентификации читателя с гуингнмами¹. Бывают и такие факты, которые не поддаются интерпретации, согласованной с общей интенцией автора, их Р. Рэйдера предлагает исключать из анализа, что в принципе вызывало критику у других литературоведов². Дж. Фелан и П.Дж. Рабинович предлагают для начала выявлять смысл в любых элементах, а затем – после реконструкции многомерного общего смысла – давать оценку успешности авторской коммуникации³.

¹ Rader R.W. Fact, theory, and literary explanation // Critical inquiry. – Chicago, 1974. – Vol. 1, N 2. – P. 256–257.

² Duckworth A. «Little Dorrit» and the question of closure // Narrative endings. – Barkley, 1978. – P. 114.

³ Phelan J., Rabinowitz P.J. Authors, narrators, narration // Narrative theory: Core concepts and critical debates. – P. 31.

Автор, имплицитный автор, нарратор

Важная категория, введенная в литературную теорию У. Бутом, – подразумеваемый автор (implied author) – «версия» самого себя, которую создает реальный автор и через нее осуществляет коммуникацию, принимая во время сочинения и редактуры текста множество творческих решений – сознательных, интуитивных, бессознательных. «Подразумеваемый» автор не является текстуальной конструкцией, напротив, он выступает в роли субъекта (agency), конструирующего произведение. Эта категория, несмотря на свою популярность в современном литературоведении, подвергалась критике как избыточная. Представители риторической нарратологии, напротив, находят в ней существенные достоинства¹. Ее фундамент – в самом представлении о создании повествования как риторическом акте, который обязательно предполагает создание образа ратора как личности, обладающей собственной субъектностью. При этом очевидно, что одни писатели конструируют свой образ осознанно, другие – нет. Эта категория позволяет разобраться в неоднозначных с исторической или социологической точки зрения проблемах, например, выявить особенности саморепрезентации гомосексуальных авторов, творивших в эпохи, когда эта ориентация была социально неприемлемой, или в риторической интенции авторов, имевших своей целью самооправдание. Она дает основания говорить об интенции, несмотря на то что намерения реального автора остаются, как правило, неизвестны, у нас нет доступа в его сознание. Более того, заявления реальных авторов могут расходиться с действительностью, и иногда редакторские решения, принятые после смерти, противоречат тезисам писателя, хотя оправданы именно интенцией «подразумеваемого автора». Она помогает объяснить, почему представления об авторе, складывающиеся на основе разных текстов, могут быть разными. М. Твен «Тома Сойера» предстает куда более пессимистически настроенным, чем в ряде его рассказов. Она позволяет говорить об авторской интенции в анонимных, фальсифицированных, написанных литературными неграми, коллективных текстах².

¹ Подробнее см.: Phelan J. Living to tell about it: A rhetoric and ethics of character narration. – Ithaca, 2004. – P. 31–49.

² Phelan J. The implied author, deficient narration, and nonfiction narrative: Or, What's off-kilter in The year of magical thinking and The diving bell and the butterfly? // Style. – DeKalb, 2011. – Vol. 45, N 1. – P. 119–137; Rabinowitz P.J. «The absence of her voice from that concord»: The value of the implied author // Style. – DeKalb, 2011. – Vol. 45, N 1. – P. 99–108.

Один из важнейших выборов, совершаемых автором, – выбор нарратора. В «Риторике художественной прозы» У. Бут подверг критике традиционное разделение между повествованием от первого лица и третьего, а также между показом и рассказом. Для него наиболее важным стало разграничение нарратора драматизированного и недраматизированного. Одновременно он ввел важнейшую категорию, принятую уже не только в рамках риторической школы, – недостоверного повествования. Он определял его очень просто: достоверен тот повествователь, который говорит или действует в согласии с нормами всего произведения, т.е. нормами «подразумеваемого автора», недостоверен – когда вопреки им¹. Впоследствии эта категория уточнялась, например Дж. Феланом, отделившим ограниченную (restricted) наррацию от собственно недостоверной. В основании такого разграничения лежит идея, что нарратор выполняет три основные функции: сообщает (о персонажах, фактах, событиях), интерпретирует (в плане знания или перцепции) и оценивает с этической точки зрения. Если нарратор выполняет только одну из этих функций, как происходит, например, в случае наивного повествователя, не прозревающего смысл событий и не оценивающего их, то можно говорить об ограничении. Подразумеваемый автор в данном случае сообщает нечто, выходящее за рамки известного нарратору. Если же нарратор выполняет одну из функций неадекватно, то речь идет о собственно недостоверном повествователе. Однако он может искажать сообщение или передавать его не полностью. Если совместить эти две разновидности неадекватности с тремя функциями, то получится шесть типов недостоверного повествователя: ложная передача фактов (misreporting); искаженная интерпретация (misinterpreting); неверная оценка (misevaluating); нарратор придерживает какие-то сведения (underreporting), недостаток знаний, восприимчивости, умственных способностей приводят нарратора к неправильной интерпретации событий (underreading), этическая оценка нарратора лежит в той же области, что и у имплицитного автора, но не столь отчетлива (underevaluating). В первых трех случаях читатель должен отвергнуть версию нарратора и по возможности заменить ее своей, во вторых трех – каким-либо образом дополнить ее².

¹ Booth W.C. The rhetoric of fiction. – P. 158–159.

² Phelan J., Martin M.P. The lessons of «Weymouth»: Homodiegesis, unreliability, ethics, and «The remains of the day» // Narratologies: New perspectives on narrative analysis / Ed. by Herman D. – Columbus, 1999. – P. 88–109; Phelan J. Living to tell about it: A rhetoric and ethics of character narration. – P. 49–52.

У. Бут указывал лишь на один риторический эффект недостоверной наррации – отстранения, создания дистанции между читателем и нарратором. Однако Дж. Фелан показал наличие противоположного эффекта недостоверности: она, наоборот, может сблизить читателя и нарратора посредством создания симпатии (аффективное воздействие) или восхищения (этическое воздействие)¹. У. Бут акцентировал в основном связь между читателем и имплицитным автором, в то время как Дж. Фелан демонстрирует, что в реальности этическая или эмоциональная связь может возникнуть и с нарратором.

Следствием понимания повествования как коммуникативного акта стало меньшее внимание к разделению истории (пространственно-временной локализации, фактов, событий, персонажей) и дискурса (способа подать их в тексте), ключевое для классической нарратологии. С ее точки зрения диалоги между персонажами составляют часть истории, в то время как нарраториальный рассказ – дискурса. Между тем диалог, перемежающийся авторской речью, на самом деле может выполнять все три нарраториальные функции: сообщения, интерпретации, оценки².

Действие и сюжет

Как было сказано выше, одним из важнейших отличий риторической нарратологии от других направлений является предложенное Дж. Феланом³ замещение категории *сюжет* (plot) концепцией «*нарративного движения*» (progression), устанавливающей связь между текстуальной динамикой (продвижением текста от начала к середине и концу) и читательской динамикой (темпорально организованным опытом восприятия этого продвижения). В авторскую интенцию входит стремление обеспечить при помощи риторических решений те или иные аспекты читательского

¹ Phelan J. Estranging unreliability, bonding unreliability, and the ethics of Lolita // Narrative unreliability in the twentieth-century first-person novel. – Berlin; N.Y., 2008. – P. 7–29.

² Phelan J. Rhetoric, ethics, and narrative communication: Or, from story and discourse to authors, resources, and audiences // Soundings. A journal of interdisciplinary studies. – New Haven, 2011. – Vol. 94, N 1–2. – P. 55–75.

³ Phelan J. Character, progression, and the mimetic-didactic distinction // Modern philology. – Chicago, 1987. – Vol. 84, N 3. – P. 285; Phelan J. Reading people, reading plots: Character, progression, and the interpretation of narrative. – P. 15.

опыта, поэтому нарративное движение включает не только цепь событий, но и взаимодействие дискурсивного и фабульного уровней, проистекающее из связей между имплицитным автором, нарратором и аудиторией.

Текстуальная динамика включает в себя собственно *сюжетное движение* на уровне персонажей, событий, фактов, но вместе с тем и *нарративную динамику*, которая отражает изменения в соотношении автора, нарратора, нарративной и аукториальной аудиторий в плане знаний, интерпретаций, оценок происходящего на сюжетном уровне. Обе – равноправные составные части текстуальной динамики, поскольку кодируются самим текстом, и в общих чертах их разграничение соответствует классическому разделению «история / дискурс». Однако наряду с текстуальной динамикой должна учитываться и *читательская динамика*, без нее невозможен анализ продвижения всего текста, в этом отличие риторического подхода от классического.

«Повествование предполагает сообщение (report) о цепи взаимосвязанных событий, во время которых персонажи и / или их ситуации претерпевают некоторые изменения»¹. Такое сообщение состоит из вступления, осложнения и разрешения (introduction, complication, resolution) некоторых *нестабильностей* (instabilities) внутри персонажей, между ними или среди них². Динамика неустойчивости может сопровождаться динамикой *напряжения* (tension) в самом рассказе – неустойчивыми отношениями между автором, нарратором и аудиторией – несовпадением между ними в объеме знаний, в оценках, в интерпретациях. Взаимодействие этих двух линий движения и создает впечатление, что «нечто произошло»³. Читательская динамика – это последовательность реакций аудитории. Они предполагают два вида активности – наблюдение и суждение, аукториальная аудитория интерпретирует и оценивает персонажей, ситуации, их решения. При этом суждения тесно связаны с нашими эмоциональными реакциями, нашими желаниями относительно того, как должны развернуться события дальше.

¹ Phelan J. Experiencing fiction: Judgments, progressions, and the rhetorical theory of narrative. – P. 7.

² Phelan J. Reading people, reading plots: Character, progression, and the interpretation of narrative. – P. 15.

³ Phelan J. Experiencing fiction: Judgments, progressions, and the rhetorical theory of narrative. – P. 7.

Для анализа движения (progression) Дж. Фелан создает свою систему категорий:

Начало (Beginning)	Середина (Middle)	Конец (Ending)
Экспозиция (Exposition)	Экспозиция (Exposition)	Экспозиция / Завершение (Exposition / Closure)
Запуск (Launch)	Переход (Voyage)	Прибытие (Arrival)
Инициация (Initiation)	Взаимодействие (Interaction)	Прощание (Farewell)
Вход (Entrance)	Промежуточная конфигурация (Intermediate Configuration)	Исполнение (Completion)

Несомненно, в ее основе лежит и аристотелевское представление о сюжете, однако риторические нарратологи его заметно преобразуют. В отличие от традиционной схемы: завязка / кульминация / развязка, – эта система позволяет проследить за нарративным движением в его целостности, не только выделить ключевые узлы. В этом смысле она чем-то напоминает функциональный подход структуралистов (в любом из вариантов – В.Я. Проппа, Р. Барта, К. Бремона), однако охватывает гораздо более широкий спектр явлений – первые две строки относятся к текстуальной динамике, а вторые две – к читательской. Дж. Фелан иллюстрирует предложенный им аналитический аппарат на примере новеллы Э. Уортон «Римская лихорадка»¹.

Экспозиция включает в себя, как это принято считать и в традиционной поэтике, описания персонажей, их предысторию, время и место действия, некоторые события. Однако сюда же относятся и паратекстуальные элементы – эпитафьи, издательские и авторские предисловия, иллюстрации, примечания, титульный лист и пр. – все, что определяет восприятие текста читателем и важно для *запуска*. В «Римской лихорадке» экспозиция выводит на сцену двух основных персонажей – Грейс Энсли и Элиду Слейд, – подчеркивая скорее их сходство: американские леди на фоне летнего Рима, – и следовательно, стабильность ситуации.

Запуск – обнажение первого комплекса глобальных нестабильностей и / или напряжений в повествовании, следующее за экспозицией, а иногда ей предшествующее. Разумеется, при пер-

¹ Phelan J. Experiencing fiction: Judgments, progressions, and the rhetorical theory of narrative. – P. 17–21, 95–109.

вом чтении точно определить, когда он происходит, не всегда возможно, поэтому читателю приходится корректировать свои представления о нарративном движении по мере чтения. В «Римской лихорадке» первая нестабильность (не очень высокое мнение обеих женщин друг о друге) раскрывается на протяжении всей первой части новеллы вплоть до слов повествователя: «Так, смотря не с того конца в свой крошечный телескоп, дамы представляли себе друг друга»¹.

Инициация – первоначальные риторические транзакции между имплицитным автором и нарратором, а также между реальной и аукториальной аудиторией. Например, нарратор может выбрать отстраненную точку зрения на персонажей или избрать фокализацию на одном из них. Но это определяет и реакции реального читателя, так, в первом случае он начнет идентифицировать себя скорее с фигурой нарратора, а во втором – с кем-то из персонажей. Нарратор «Римской лихорадки» принимает отстраненный взгляд на обеих женщин, что подчеркивается процитированной выше фразой, хотя и показывает их сознание изнутри. Однако он более глубоко и подробно раскрывает нам внутренний мир Элиды. Эта установка повествователя подталкивает аукториальную аудиторию к тому, чтобы идентифицироваться не столько с какой-либо из героинь, сколько с имплицитным автором.

Вход – «реальный читатель сразу на нескольких уровнях (когнитивном, эмоциональном, этическом) сменяет позицию вне текста на специфическую локализацию внутри аукториальной аудитории»². Это не совсем то же, что в современной психологии и когнитивном литературоведении принято называть *immersion* – погружением, при котором читатель как бы перемещается в мир художественного произведения, почти отключаясь от реальной действительности. Здесь речь идет о том, что реальный читатель начинает реагировать на риторические приемы и тем самым ассоциирует себя с какой-то частью аукториальной аудитории. К завершению «входа» аукториальная аудитория выносит множество значимых интерпретативных, этических и даже эстетических суждений, и эти суждения влияют на один из важнейших аспектов этого компонента «движения»: гипотезу (имплицитную или эксплицитную) о направленности и цели всего произведения, которую Фелан называет «*конфигурацией*». При чте-

¹ Здесь и далее пер. Л. Поляковой.

² Phelan J. Experiencing fiction: Judgments, progressions, and the rhetorical theory of narrative. – P. 19.

нии «Римской лихорадки» мы «входим» в текст с пониманием, что представления двух леди друг о друге в некоторой степени неадекватны; с легким ощущением «неправильности» некоторых реплик, возможно связанной с сокрытой в прошлом тайной; с ожиданием грядущего болезненного столкновения между героинями, но без малейшего представления о том, в чем оно выразится и во что оно выльется. Мы также отдаем себе отчет, что нарратор предоставляет нам далеко не все релевантные сведения о прошлом обеих женщин. Позиция Грейс Энсли вызывает у нас несколько большую симпатию, чем позиция Элиды Слейд. Подробно показанные размышления последней рисуют ее довольно поверхностной особой, придающей значение внешнему блеску, в то время как непонятное сочувствие Грейс в адрес подруги не получает разъяснения.

В «экспозиции середины» снова вводится информация, относящаяся к нарративу – заголовки отдельных частей, глав, время и место, персонажи, события, – обеспечивающая понимание следующего элемента движения. Его Дж. Фелан называет «переход» – развитие глобальных нестабильностей и / или напряжений. Иногда их первоначальный набор усложняется, как это происходит во многих реалистических романах, в других случаях, например в пикареске, глобальные нестабильности остаются неизменными или усложняются незначительно, а персонажи имеют дело в основном со сменяющимися друг друга локальными нестабильностями. В «Римской лихорадке» *экспозиция середины* содержит в основном восприятие женщинами открывающихся с террасы видов, включающих виднеющийся вдали Колизей (значимость которого проясняется в дальнейшем), и факт, что Грейс во время разговора вяжет (через эту деталь будут передаваться реакции героинь во время разговора). *Переход* происходит во время диалога, в котором Элида выступает как агрессор, в частности заявляя о дочери Грейс: «...не могу понять, каким образом двум столь примерным родителям удалось произвести на свет этакий магнит». Мягкими и умиротворяющими репликами Грейс пытается сгладить ситуацию, и тогда Элида делает признание: 25 лет назад именно она написала письмо, в котором ее жених Делфин якобы назначил свидание Грейс ночью в Колизее. Из обмена репликами для обеих женщин проясняются события 25-летней давности, о которых у обеих было неполное представление: свидание и в самом деле состоялось, поскольку Грейс ответила на письмо. Тем не менее Элида продолжает поддерживать свое ощущение превосходства, утверждая: «В конце концов я получила

все. Я получила его на целых двадцать пять лет. А ты ничего не получила, кроме того письма, которое и писал не он».

Взаимодействие – продолжающийся коммуникативный обмен между имплицитным автором, нарратором и аудиторией. Он имеет сильное влияние на развитие как читательских реакций на персонажи и события, так и на взаимное положение нарратора и имплицитного автора. В «Римской лихорадке» нарратор сохраняет эмоциональную дистанцию от персонажей, показывая изнутри только Элиду. Мы, с одной стороны, доверяем нарратору, но отдаем себе отчет, что он нам сообщает далеко не все, и поэтому идентифицируем себя скорее с имплицитным автором, сосредоточиваясь на выявлении инференций, которые Э. Уортон закладывает в текст.

Промежуточная конфигурация – развивающийся отклик аукториальной аудитории на общее движения нарратива; на этой стадии наши первоначальные гипотезы относительно общей конфигурации произведения получают разработку, что не исключает и их опровержения – как одной из ее разновидностей. Впрочем, гипотезы могут в течение какого-то времени оставаться стабильными: в «Больших ожиданиях» Ч. Диккенса читатель долго продолжает считать мисс Хэвишем благотельницей Пипа. Они также могут дополнительно подкрепляться или получать особый акцент на одном из аспектов. В «Римской лихорадке» мы делаем вывод, что настоящее воспроизводит будущее: Элида является агрессором по отношению к Грейс.

Финальная экспозиция / завершение подает информацию о нарративе – компонентах художественного мира (персонажи и т.п.) и паратекстуальных элементах (эпиграфы, названия, послесловия, приложения и т.п.). Их цель – свидетельствовать, что нарратив подходит к концу, каким бы ни было состояние нестабильностей и напряжений. В романах-путешествиях, например, герой прибывает в пункт назначения. В «Римской лихорадке» завершение маркировано фразой нарратора, сообщающей, что Грейс, произнеся последнюю реплику, начала движение к лестнице, поскольку движение обозначает конец беседы, а прекращение диалога – конец того рода отношений, которые существовали между Элидой и Грейс.

Прибытие – разрешение (полное или частичное) глобальных нестабильностей и напряжений. Последняя реплика Грейс: «Я получила Барбару» – разрешает остающееся к концу напряжение относительно событий предыдущих 25 лет, а нестабильности в отношениях Грейс и Элиды обнажаются и усложняются. Этот момент, несомненно, заставляет нас пересмотреть наше понимание хода событий: мы

выясняем, что подделанное Элидой письмо послужило причиной настоящего свидания, следствием которого стало рождение Барбары (великолепной дочери, о какой мечтала Элида, не довольствуясь своей недостаточно блестящей Дженни).

Прощание – завершающая коммуникация между нарратором, имплицитным автором и их аудиториями. Прямого обращения к нарратору может и не быть, и тем не менее какие-то изменения происходят. Например, в «Римской лихорадке» при сохранении дистанции как повествователем, так и имплицитным автором, мы ощущаем большую близость с ними, поскольку они доверяют нам самостоятельно сделать выводы о значении и следствиях случившейся реконфигурации.

Исполнение – окончательное оформление читательской реакции на повествование в целом, включающее этические и эстетические суждения о нем. Анализ прочитанного текста «Римской лихорадки» заставляет нас пересмотреть во многих аспектах конфигурацию отношений между персонажами, выстроив в том числе гипотезы относительно их собственного изменившегося представления о прошлом. В частности, мы должны предположить, что не только Элида вынуждена отказаться от своего взгляда сверху вниз на Грейс, но и последняя, вероятно, сменила мнение о роли Делфина в организации свидания и его мотивах, и это не могло не привести к ее разочарованию во всей истории. Элида в своих разоблачениях движима неопределенной завистью к подруге (и, как выяснилось, для нее были реальные основания), но своими признаниями женщины окончательно разрушают свой мир. Вместе с тем мы осознаем, что, действительно, настоящее схематически повторяет прошлое: агрессия Элиды против Грейс приводит к незапланированным результатам. Мы получаем возможность интерпретировать большую открытость сознания Элиды для нарратора: этот прием создает фундамент как для нарративной динамики (в ином случае не сработал бы механизм удивления, пуанта), так и для формирования образа Грейс, которая была в общем готова унести свою тайну в могилу, но поддалась чувству соперничества, втянулась в борьбу со своей подругой за позицию сверху. Мы находим этические обоснования, почему Грейс (с точки зрения конвенциональной морали совершившая весьма дурной поступок) показана в большей степени страдающей стороной. Мы также обнаруживаем основной этический посыл рассказа, заключающийся в том, что подобная борьба приводит к проигрышу, даже разрушению мира обоих участников.

Вместе с тем мы осмысливаем природу риторического приема, использованного Э. Уортон, обеспечившего эффект удивления в конце новеллы. Во-первых, мы делаем вывод, что лежащую под ним этику нельзя уподоблять той этике, которая привела к финальному сюрпризу Грейс для Элиды. Во-вторых, Э. Уортон тщательно подготовила свою концовку обильно рассыпанными по тексту сигналами о недооценке Элидой Грейс, об особой любви Грейс к Риму, продуманными реакциями Грейс на признания Элиды. В-третьих, неожиданная концовка, приводя к разрешению напряжения и нестабильности нарратива и обеспечивая окончательную реконфигурацию, в то же время углубляет нашу вовлеченность в ситуацию и ее восприятие персонажами, открывает в повествовании измерения, которые до этого момента оставались скрытыми. В-четвертых, все это усиливает идентификацию с Уортоном (имплицитным автором), создает ощущение близости и общности этического и эстетического взгляда на мир.

Сеттинг (хронотоп, художественный мир)

В практике литературоведения существенное место занимает категория, имеющая английское обозначение *setting*, хотя ее значение в разных традициях довольно подвижно. С ее определением всегда возникают сложности: довольно часто в нее включают разнообразие характеристики художественного мира – не только пространственные и временные, но и социологические, религиозные характеристики художественной вселенной. Таким образом она легко сливается с концепцией «бэкграунда», и в результате границы между ней и категорией «персонажа» затушевываются, потому что разграничить «окружение» и психологию довольно непросто. Вместе с тем существует тенденция связывать ее с описательностью, а это прямая дорога к тому, чтобы превратить нарративный элемент в дискурсивный модус – при этом прямо противоположный повествовательному¹.

В целом эта категория не находится в центре внимания риторической нарратологии, но в общих чертах Д.Фелан и П.Дж.Рабинович определяют ее как пространственно-временные характеристики художественного мира, своего рода аналог «хро-

¹ Phelan J., Rabinowitz P.J. Narrative worlds: Space, setting, perspective // Narrative theory: Core concepts and critical debates. – P. 84–88.

нотопы», но в несколько иной, более конкретной перспективе, напоминающей о довольно распространенном в литературоведении использовании этого термина без стремления строго следовать исходным идеям М.М. Бахтина¹. При таком ее использовании остается открытым вопрос, а куда все-таки включать действительно значимые характеристики мира: религия, социальное устройство, наличие волшебства (особенно в тех случаях, когда они, например, являются художественным конструктом – в фантастике, фэнтези)? В логике риторической нарратологии наиболее естественным будет ответ, связывающий эти аспекты повествования с дистанцией между аукториальной и нарраториальной аудиториями.

В рамках своего узкого определения исследователи тем не менее выделяют несколько важнейших аспектов пространственно-временных характеристик – преимущественно пространственных, поскольку включение времени в «сеттинг» тоже несет в себе риск смешения – на этот раз с категорией сюжета. В первую очередь их интересует, какие риторические функции выполняет данный элемент нарратива. Как и у всех прочих, у сеттинга есть три компонента: тематический, миметический и синтетический.

С синтетической точки зрения сеттинг придает форму миру и задает его границы, обеспечивает условия для того, чтобы события могли происходить, а персонажи где-то существовать². В этом плане сеттинг выполняет роль рамки для картины, и в качестве таковой может принадлежать к разряду «контрастирующих» или «диагностирующих». Это разделение мало связано с собственно содержательными аспектами сеттинга. Так, контрастирующий сеттинг в гипотетической новелле, пересказывающей «Красную шапочку» в реалиях Нью-Йорка, важен не конкретным содержанием (например, где именно девочка встретила волка), а самим фактом контраста с традиционным сеттингом сказки. Диагностический сеттинг мы встречаем в большинстве реалистических романов, поскольку его задача – задать общие параметры обстановки.

Однако синтетическая функция основана не только на этом формальном разграничении, некоторые содержательные моменты также важны. Конкретные сюжеты накладывают определенные ограничения на сеттинг: при условии сохранения общего сюжет-

¹ Подробнее см.: Zoran G. Towards a theory of space in narrative // *Poetics Today*. – Durham, 1984. – Vol. 5, N 2. – P. 309–335.

² В этом авторы во многом следуют за Р. Ронен, см.: Ronen R. Space in fiction // *Poetics today*. – Durham, 1986. – Vol. 7, N 3. – P. 421–438.

ного движения сказки Красная Шапочка может встретить волка в лифте или метро, но не может – сидя в тюремной камере. Сюжетная динамика в романе «Приключения Гекльберри Финна» во многом завязана на реку как средство передвижения, хотя в этом романе приобретают значение также и миметические, и тематические функции. Сеттинг задает определенные правила для построения интерпретативной «конфигурации». Движение по реке идет в заданном ее течением направлении, ограничено по скорости, и эти факты определяют правила, которые читатели вынуждены соблюдать, делая гипотезы о дальнейшем развитии событий. В иных случаях сеттинг сам по себе может запускать сюжетное развитие или задавать направление нарративного движения – жизненные условия Раскольникова влияют на его действия. Знакомый читателю сеттинг может определять и то, какие детали будут им подмечены, стандартные процедуры, согласно которым он придает большее или меньшее значение тем или иным текстуальным элементам. Степень подробности описания и его аккуратность могут влиять на наши оценки достоверности наррации и вообще на всю сеть связей между нарративом, аукториальной и реальной аудиториями.

Все вышесказанное демонстрирует непрерывное взаимодействие между миметическими и синтетическими компонентами в реалистическом произведении и определяет его некоторую двойственность: в перспективе читателя реалистический текст создает иллюзию, что персонажи действуют автономно в мире, похожем на наш, хотя на самом деле они выполняют конкретные конструктивные задачи.

Миметическую функцию сеттинга литературоведение обычно подчиняет тематической, само по себе описание места действия считается чем-то незначительным, в нем должно искать символический смысл. Не отрицая важности тематической функции, Дж. Фелан и П.Дж. Рабиновиц указывают, что миметическая часто имеет и самостоятельную ценность: во-первых, описания места действия доставляют удовольствие читателю от созерцания хорошо нарисованной словами «картинки», во-вторых, они отвлекают внимание аудитории от персонажей и сюжета, что вполне может входить в авторские цели на определенном этапе.

Персонажи

Вопрос о персонажах в нарратологии дебатруется весьма активно¹, структуралисты видели в них средство реализации сюжета, определяя их в первую очередь как наборы предикатов, согласно тому, какую сюжетную функцию они выполняют² (герой, помощник, антагонист). Марксистское, мифологическое, феминистское и др. течения в литературоведении, новый историзм отдают предпочтение тематической функции – персонаж является типом, отражением некоторой идеальной сущности, воплощением идеи и т.п. В противоположность этому во многих современных направлениях акцентируется миметический компонент персонажей, их функция «воспроизведения» людей, подобных реальным, способность читателей воспринимать их в этом качестве³. В течение долгого времени теоретиков литературы преследовал также вопрос: что важнее – сюжет или характер? Классическая поэтика по большей части отдавала приоритет сюжету, следуя за Аристотелем, который считал его «душой трагедии». Г. Джеймс сдвинул лавину в обратном направлении, заявив, что сюжет и характер настолько взаимосвязаны, что иногда не поддаются разграничению⁴.

Риторическая нарратология исходит из того, что персонаж имеет три аспекта – и миметический, и тематический, и синтетический⁵, соответственно выполняя три разновидности функций. Миметический и тематический его компоненты могут быть более или менее развиты, а синтетический, хотя и всегда сохраняется, может акцентироваться с большей или меньшей силой⁶. В этом контексте

¹ Спектр современных мнений хорошо представлен в кн.: *Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, film, and other media* / Ed. by Eder J. et al. – Berlin ; N.Y., 2010. – 596 p.

² Culler J. *Issues in contemporary American criticism* // *American criticism in the poststructuralist age*. – Ann Arbor, 1981. – P. 5.

³ В «Энциклопедии нарративной теории издательства Рутледж» разграничиваются немиметические (грамматический, лексический, тематический, композиционный) и миметические, или репрезентационные (семантические, когнитивные, коммуникативные), подходы к персонажу. Margolin U. *Character* // *Routledge encyclopedia of narrative theory*. – Hoboken, 2012. – P. 52–57.

⁴ James H. *The art of fiction* [1884] // *James H. Partial portraits*. – N.Y., 1888. – P. 392–393.

⁵ Phelan J., Rabinowitz P.J. *Character* // *Narrative theory: Core concepts and critical debates*. – P. 111.

⁶ Phelan J. *Reading people, reading plots: Character, progression, and the interpretation of narrative*. – P. 3.

вопрос о том, что для повествования важнее – сюжет или персонаж, теряет принципиальность и категоричность. На самом деле в перспективе воспринимающего субъекта сравнительная важность данных компонентов зависит от направления интересов этого критика или читателя. Если нам важно, как персонаж отражает социальную реальность, допустим, брачные обычаи эпохи, то «сюжет сватовства» приобретает значение. Если литература нам важна как окно в человеческую психологию, то персонаж получает приоритет. Вместе с тем в одних произведениях объективно важнее сюжет, а в других дело обстоит прямо наоборот. В пикареске, естественно, не стоит искать психологической сложности персонажей, в романах В. Вулф – крепко сбитого сюжета и самостоятельной ценности событий, они не вносят изменений в жизнь Клариссы, а раскрывают, кто она и почему важна. Более того, на протяжении одного произведения сравнительная значимость сюжета и персонажей для нарративного движения может изменяться.

В плане конструкции персонажа следует развести его «измерения» (dimensions) и *функции*. Измерение – это любой атрибут персонажа, которым он обладает, будучи взят в отрыве от произведения в целом. Функция – конкретное применение атрибута, реализуемое текстом в своем развитии. Измерения преобразуются в функции через нарративное движение всего произведения. Любая функция основана на некотором измерении, но не все измерения имеют соответствующие им функции¹. Так, образ Герцога Феррарского в «Последней герцогине» Р. Браунинга имеет множество тематических измерений (гордость, властность, мужское начало и т.п.), но они не связаны с тематической функцией драматического монолога в целом. Напротив, тематические измерения Джека из «Повелителя мух» У. Голдинга (скажем, связь описания его физического облика с традиционными изображениями Сатаны) напрямую отсылают к важнейшим темам романа. «Это разделение между измерениями и функциями основано на принципе, что фундаментальным элементом характера являются не черта и не идея, не его роль и не словесная форма, но нечто, называемое атрибутом, нечто, затрагивающее одновременно миметическую, тематическую и синтетическую смысловые сферы – по крайней мере потенциально»².

Миметические измерения, представленные как черты характера, облика, особенностей персонажа, складываются в такой об-

¹ Phelan J. Reading people, reading plots: Character, progression, and the interpretation of narrative. – P. 9.

² Ibid.

раз, в который можно поверить, а миметические функции становятся результатом этого сложения и того, как эти черты или их комплексы определяют действия¹. Но не всегда согласованность измерений бывает необходима. Например, Гулливер Свифта миметически изображен довольно непоследовательно: он то терпелив, то нетерпелив, то проницателен, то туп и т.п. При этом многочисленные его измерения не работают на целостный образ, однако важен в данном случае не миметический компонент, а синтетический. Эти измерения служат достижению основной цели Свифта – сатирической – куда более эффективно, чем это получилось бы при соблюдении цельности².

Нельзя забывать, что синтетический компонент принципиально невозможно устранить из персонажа, любой литературный герой синтетичен по своей природе. Любое синтетическое измерение является одновременно и синтетической функцией, в этом принципиальное отличие данной сферы от миметической и тематической. Любая миметическая и тематическая функция влечет за собой синтетическую, а обратное – неверно. Так, непоименованный посланник Графа в стихотворении Р. Браунинга, несомненно, имеет миметическое измерение в силу своего статуса, но функция у него только синтетическая – быть адресатом монолога Герцога. Необходимо также разделять персонажей, подобных Герцогу, чья синтетическая функция остается скрытой, и подобных, скажем, Христианину из «Путешествия Пилигрима» Дж. Баньяна, у которого она акцентируется³.

Миметический и синтетический компонент в реалистической прозе часто представляют собой своего рода качели⁴. Нарративное движение может усиливать наш интерес к одному из них и тем самым снижать – к другому. Например, запоздалый рассказ Тома о том, что мисс Ватсон освободила Джима в своем завещании, в общем согласуется с миметическим компонентом персонажа, но, главное, он объясняет, почему Том присоединился к «подлым аболиционистам», скрепляя тем самым всю фабульную логику романа. Тематический компонент – естественный партнер

¹ Phelan J. Reading people, reading plots: Character, progression, and the interpretation of narrative. – P. 11.

² Phelan J., Rabinowitz P.J. Character. – P. 114.

³ Phelan J. Reading people, reading plots: Character, progression, and the interpretation of narrative. – P. 14.

⁴ Phelan J., Rabinowitz P.J. Character. – P. 113.

двух других: типичной конструктивной причиной для введения некоторых миметических черт является их связь с тематической функцией. Вместе с тем частым следствием акцента на синтетической функции персонажа, на той его стороне, которая обнажает его природу как литературного конструкта, является повышение нашего интереса к тематической. Типичный пример подобного приема – говорящие имена героев, как правило, несколько ослабляющие миметичность¹. Однако далеко не везде тематический компонент играет ключевую роль: в «Миссис Дэллоуэй» возникает множество важных тем (последствия войны, хаос жизни, ценность Клариссиных приемов), но они не идут ни в какое сравнение с важностью миметического компонента образа Клариссы, на котором мы постоянно сосредоточены.

Баланс компонентов персонажа может соответствовать общему балансу компонентов произведения, а может и нет. Так, в «1984» Дж. Оруэлл акцентирует миметические и тематические компоненты образа Уинстона Смита, но в контексте художественного мира произведения приобретают особую значимость синтетические – этот мир слишком отличается от окружавшей писателя действительности. Между тем Уинстон – часть целостного «синтетически-ориентированного» мира, и мы начинаем обращать большее внимание на синтетический компонент в его характере, а по вышеупомянутому закону «качелей» это ослабляет миметический и, стало быть, усиливает тематический компонент. Уинстон становится нам важен не столько как живой человек, сколько как идея индивида, который сначала протестовал против тоталитаризма, а потом стал к нему конформен². Нарративное движение дает возможность развиваться различным тематическим функциям на основе разных атрибутов. Так, возраст и обыкновенность Смита делают его своего рода типичным, показательным случаем. Любовь его к истории позволяет разработать тему о связи между контролем Партии над прошлым и ее контролем над индивидом. Ассоциативное мышление героя приводит к раскрытию темы о контроле над мыслями и чувствами. Эти и другие моменты складываются в целостную систему, но при этом не превращают Уинстона в ходячую аллессию. «1984» представляет собой пример того, как один компонент характера может быть подчинен другому, но это не приво-

¹ Phelan J. Reading people, reading plots: Character, progression, and the interpretation of narrative. – P. 14.

² Phelan J., Rabinowitz P.J. Character. – P. 114.

дит к его выхолащиванию. Оруэлл сумел передать во всей полноте тематическую значимость характера Уинстона посредством расширенной разработки его миметического компонента¹.

Миметический компонент персонажа может оставаться стабильным на протяжении всего романа, но если он изменяется, то изменения обычно связаны с тематической функцией и общими тематическими целями повествования. Так происходит в «романах воспитания», в которых герой претерпевает значительную трансформацию не только в плане своей судьбы, но и характера, и практически каждое изменение связывается с тематическим планом произведения в целом².

Нарративное движение некоторых повествований привлекает внимание к «системе персонажей» – их распределению по тексту, кому сколько пространства отводится, и к сложной сети связей между ними; характерным примером может служить роман Дж. Элиот «Миддлмарч». В нем подобный прием имеет миметическое значение, поскольку наличие таких связей определяет многие события и судьбу героев, но, как всегда, миметический аспект приобретает и тематическое значение, поскольку важнейшей темой для писательницы является власть такого общества-паутины³.

* * *

Риторическая нарратология смогла создать коммуникативную модель художественной литературы, отличающуюся от аналогичных (семиотической и др.) по весьма существенному параметру. В ней процесс коммуникации представлен не как схематическое отношение абстрактных позиций адресата, адресанта, сообщения, а как живое взаимодействие индивидов, обладающих субъектностью, людей со своими верованиями, установками, моралью и т.п. При этом риторическая модель, обладая должной степенью абстрактности, не связывает себя эмпиризмом окончательно (в духе современных течений, направленных на изучение непосредственных реакций реальных читателей), и вместе с тем риторический анализ повествования оставляет ощущение воспроизведения живого опыта чтения. Это своего рода «пристальное прочтение» текста, но, в отличие от привычного

¹ Phelan J. Reading people, reading plots: Character, progression, and the interpretation of narrative. – P. 43.

² Phelan J., Rabinowitz P.J. Character. – P. 115.

³ Ibid. – P. 115–116.

варианта, позволяющее, даже требующее выйти за границы строго текстуальной, словесной структуры. Эта разновидность чтения позволяет сохранить единство разнообразных перспектив: тематизирующей, рецептивной, формалистической – и выявить целостную структуру произведения в духе традиций чикагской школы. Точно так же современным нарратологам-неоаристотелианцам удалось сохранить чувство особой важности этики в литературном чтении, не впадая при этом в морализирующие интерпретации художественных текстов. Они смогли убедительно продемонстрировать и то, что на самом деле никакой «ошибки интенциональности» не существует: литературное творчество – целенаправленный акт, и уважение к тексту требует от нас признавать за его источником субъектность. Литература и литературоведение в риторической нарратологии воспринимаются как этический акт, что отвечает духу и чикагской школы, и теории словесности Аристотеля.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Аверинцев С.С.	121, 125, 139	Богатырёв П.	105
Адлер А.	80	Бодлер Ш.	24
Азар П.	60	Боллак Ж.	21
Акетт Ж.-Л.	22, 24	Бонифаций	100
Алкуин	100, 101, 102, 118	Бордман М.	179
Альтхофф Г.	77	Бот К.	121
Ангерер Е.	110	Бочаров С.Г.	120, 132, 133, 135
Аристотель	55, 57	Брейли К.	62
Ауэрбах Э.	33, 36	Бремон К.	198
Балденсперже Ф.	59	Бройх У.	114, 115
Барт Р.	7, 12, 43, 106, 111–113, 198	Брокес Б.Г.	84
Батлер Дж.	89	Бронкар Ж.-П.	122
Баттерсби Дж.Л.	179	Брусникин А.	118
Бахтин М.М.	7, 54, 104, 109, 110, 116–140, 169, 204	Бубер М.	124
Беллер М.	46, 47, 51, 55, 67, 73	Буллок Ф.Р.	67
Белый А.	107	Бурдые П.	12, 152
Беньямин В.	36	Бут У.	166, 169–180, 194–196
Бергсон А.	129	Буур Д.	15
Бердяев Н.А.	54	Бюсси Р.	15
Бернар Клервоский	87	Вагнер Ф.	41, 43–45
Бессьер Ж.	11	Валери П.	24
Беца Л.-П.	59	Вайнберг Б.	168
Библихин В.В.	125	Вайнштейн У.	63
Бинкли Р.	62	Вейтин Т.	144, 147, 153, 154
Бисли Р.	67	Вернадский В.И.	109
Блейк Н.	116	Веселовский А.Н.	54
Блок М.	57, 75	Вико Дж.	54, 55, 56
		Вильгельм из Сен-Тьерри	87

Виноградов В.В. 106, 124, 131
 Винокур Г.О. 106, 131
 Витгенштейн Л. 55
 Волошинов В.Н. 121, 122
 Вундт В. 57, 129
 Вьейказ Н. 32
 Вьяла А. 14, 16

Гадамер Г.Г. 124, 130
 Гарнье Ф. 76
 Гаспаров М.Л. 125, 134
 Гаррисон М. 99, 100, 101, 102
 Гачев Г.А. 54, 55, 123
 Генрих из Нойштадт 85
 Генрих из Тюрлина 86
 Гердер И.Г. 33, 54, 56, 57, 59
 Геродот 55
 Герцен А.И. 116
 Гефарт И. 77
 Гёте И.В. 23, 32–34, 36, 38–40, 59
 Гийер М.-Ф. 6, 60, 61
 Гилли Т. 144, 147, 153, 154
 Грасс Г. 40
 Грегори М. 179
 Грей Т. 169
 Грессе М. 113
 Св. Григорий Нисский 98
 Гроос К. 129
 Грэм С. 96
 Гуго Сен-Викторский 86
 Гумилев Л.Н. 35, 54
 Гуссерль Э. 55, 124

Давид Ж. 31–34, 36, 37, 39, 40
 Дамрош Д. 18, 33, 37, 39
 Детюрен П. 23
 Дефонтен 14, 16
 Джеймисон Ф. 113
 Джованни делла Каза 82
 Джойс Д. 19, 35

Дизеринк Х. 46, 52, 58, 59, 62,
 63, 66, 67, 72, 73
 Дубровский С. 157
 Дюришин Д. 59
 Дэвис У.А. 179

Ельмслев Л. 106

Жели В. 14
 Женетт Ж. 41–45
 Жирмунский В.М. 124, 136
 Жолковский А.К. 110

Захарасиевич 66
 Звево И. 19
 Зелинский Ф.Ф. 131
 Земсков В.Б. 46, 48–54, 56–58,
 70, 71, 73

Зиммель Г. 151
 Зорин А.А. 7, 103

Иванов Вяч.И. 121, 131, 132, 134
 Изер В. 168
 Ильин И. 5

Йаннидис Ф. 149
 Йейтса У.Б. 24
 Йоргенсен Э. 93, 94

Каган М.И. 131
 Казанова П. 31, 32
 Кальдерон П. 20, 147
 Канеман Д. 82, 147
 Карре Ж.-М. 60, 61
 Карцевский С. 105
 Кац Д. 62
 Кларк К. 123
 Кнууттила С. 78
 Коген Г. 129

Конкин С.С.	123	Маркс К.	33–35
Конкина Л.С.	123	Махлин В.Л.	109, 118, 122, 124–128, 140
Конрад Вюрцбургский	83, 84	Медведев П.Н.	121, 122
Косиков Г.К.	118	Мелмгрен К.Д.	161
Кост Д.	31	Мешонник А.	25
Коровашко А.В.	123	Миллер Дж.Х.	175
Кох Э.	79	Милтон Д.	34
Крейн Р.С.	167, 168, 177	Миш Г.	129
Кристева Ю.	41, 110, 114	Монтескье Ш.	55, 56
Кункель Н.	144, 147, 153, 154	Моретти Ф.	32, 33, 37, 38, 143, 144, 151–153
Лаббок П.	171	Морсон Г.С.	109
Лавока Ф.	18, 20–22	Моултон Р.	34, 35
Лакан Ж.	111	Мукаржовский Я.	105, 107
Ламезон Д.	44	Мур Ж.-М.	66
Лампрехт К.	75	Мюллер Я.-Д.	78
Ланге К.	129	Мюллерм М.	154
Ландеруен И.	45	Мэтьюз Дж.	116
Лацарус М.	57	Николаев Н.И.	130–132
Лафорг Ж.	43	Ницше Ф.	133, 139
Леви А.	20	Нуссбаум М.	175
Леви М.	40	Оливе	14, 16
Леви-Стросс К.	6, 10, 64	Олсон Э.	167
Леерссен Дж.	46, 51, 54, 56–58, 60, 62, 66, 72	Пажо Д.-А.	46, 64, 65
Липпман У.	61, 71	Памук О.	37
Липпс Т.	129	Паньков Н.А.	123
Лодж Д.	40, 179	Пелиссон П.	15, 17
Локетт Л.	95	Пикок Дж.	157
Ломниц М. де	59	Пойриер Р.	113
Лотман Ю.М.	109, 116, 138	Поль К.	45
Лэм М.	43	Поляков О.Ю.	69
Лэм Ч.	43, 44	Полякова О.А.	69
Лэнгланд Э.	179	Попова И.Л.	135–137, 139
МакГэнн Д.	109	Поуп А.	55
МакКеон Р.	167	Прадо К.	31
МакКормак Ф.	93, 98, 99	Провенцано Ф.	12
Маклин Н.	168	Пропп В.Я.	7, 106, 191, 198
Максимиан	84		
Марино А.	21		

Пумпянский Л.В.	124, 130, 131
Пфистер М.	114, 115
Рабинович П.Дж.	166, 179, 180, 189, 190, 193, 203, 205
Радек К.	35
Раевски И.	42
Райх Г.	139
Ранг Ф.К.	137
Рейнмар	91
Рива, Бонвезин де ла	82
Рикёр П.	111
Рильке Р.-М.	24
Риффатерр М.	41, 113, 114
Рихтер Д.	170, 180
Розенвейн Б.	77, 78
Розенкранц К.	81
Розенцвейг Ф.	124
Рэйдер Р.	169, 192, 193
Рюффель Л.	32
Саид Э.	33, 36
Сакс Ш.	169
Самуайо Т.	31
Себеок Т.	106
Сен-Желэ Р.	45
Сент-Бев Ш.	40
Смирнов А.А.	131
Соссюр Ф. де	105–107, 111
Спивак Дж.	18
Стайн Г.	25
Станцель Ф.К.	66
Стивенс У.	25
Страбон	55
Сэмуэль П.	116
Сянь-цзу Т.	20
Текст Ж.	59
Тодоров Ц.	106, 109
Токвиль А. де	57
Томашевский Б.	106

Томиш А.	22–26
Трубецкой Н.	7, 105, 106
Тудуар-Сюрлапьер Ф.	26–31
Тынянов Ю.Н.	106–108, 110, 112, 113, 116, 117, 124
Тэн И.	56, 59
Уилкоккс Дж.	93, 97
Уолш Р.	180
Уоррен О.	63
Уортон Э.	197, 200, 202
Ухтомский А.А.	124
Уэллек Р.	62, 63
Февр Л.	57, 75
Федотов Г.П.	124
Фелан Дж.	166, 178, 179, 185, 189, 190, 193, 195, 196, 199, 200, 203, 205
Фиш С.	168
Фишер М.	52, 129
Флавий И.	55
Флери К.	15
Флоровский Г.В.	124
Фосслер К.	136
Фукидид	55
Фуко М.	158
Фукс В.	148
Хабермас Ю.	71
Хайдеггер М.	124
Хаймс Д.	106
Харбас А.	94, 95
Хаузен Ф. фон	98, 90, 92
Хейл Д.	179
Хоган П.	94
Холквист М.	109, 123
Швидерска М.	67
Шеврель И.	67
Шелер М.	124
Шень Д.	171, 178, 191

Шерер О.	116	Эйнхард	101
Шеппард Д.	120	Эйхембаум Б.	106–108
Шёх К.	147	Элиас Н.	75
Шкловский В.Б.	20, 106, 108, 113, 124	Элиот Т.С.	24, 25
Шлегель Ф.	23, 59	Эмерсон К.	109
Шнееганс Г.	136	Энгельгард Б.М.	131
Шнелль Р.	75, 77, 78, 80–88	Эни К.	107, 108
Шопенгауэра А.	129	Этьембль Р.	20, 21
Шоу Г.	179	Ювенал	84
Шпет Г.Г.	57, 131	Юм Д.	55
Шпитцер Л.	136	Якобсон Р.О.	12, 105–108, 124
Штейнталь Х.	57	Яусс Х.Р.	167
Шульцц Дж.А.	88–90, 92, 93		

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Бахтин М.М.	7, 54, 104, 109, 110, 116–140, 169, 204
Безобразное	82, 85
Бессознательное	54, 76, 80
Всемирная литература	22, 23, 26, 31
Герменевтика	131, 139, 142, 143, 156
Достоевский Ф.М.	110, 119, 122, 125, 126, 132–135, 137, 138, 185, 186, 191
Имагология	46–73
Интертекстуальность	41, 108, 110, 111, 113–116
Историческая поэтика	139
Картина мира культурная	51, 53, 71
Компаративизм	18, 24, 26–28, 30, 46, 59
Литература и философия	131–133, 139
Литературные жанры	15, 19
Литературные образы	47, 48, 51–54, 60, 62, 65, 67
Литературоведение – информационные технологии	143
Модернизм	24, 25
Нарратология	170, 171, 173, 180–182, 185, 191, 192, 194, 196, 198, 203, 204, 206, 210, 211
Национальная литература	13, 22, 23, 28, 34, 36, 38
Остранение	20, 21

Перформатив	89
Постмодернизм в литературе американской	157
Постструктурализм в литературоведении	106, 117, 124
Пражская лингвистическая школа	104–106
Представление	43
Психоанализ и литература	156
Реконструкция	21
Риторика	167, 169, 171, 176, 191
Семиотика культуры	106, 108
Смеховая культура	120, 138, 139
Социология литературы	62, 131, 132, 191
Стереотипы	47, 50, 51, 53–58, 61, 62, 65–72, 89
Стиль	112, 113
Структурно-семиотический анализ	41
Философия культуры	54, 61
Французская литература – XVIII в.	12–14, 31, 41
Художественное время	158, 159, 161–164, 198, 203
Художественное пространство	158, 161–164, 174, 203, 210
Чувства и эмоции	77–79, 81, 88, 90, 96
Эмпатия	94, 192

Составитель *Л.А. Перевезенцева*

СОВРЕМЕННАЯ НАУКА О ЛИТЕРАТУРЕ: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ПРОБЛЕМЫ

Сборник научных трудов

Оформление обложки И.А. Михеев
Компьютерная верстка Н.В. Афанасьева
Корректор М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953. П. 5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 15/V – 2018 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная
Усл. печ. л. 13,5 Уч.-изд. л. 11,5
Тираж 300 экз. Заказ № 148

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,
Нахимовский проспект, д. 51/21,
Москва, В-418, ГСП-7, 117997**

**Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий
Тел. (925) 517-36-91
E-mail: inion@bk.ru**

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН